心理学与文学

荣格 著

冯川 苏克 译

现代西方学术文库

现代西方学术文库

心理学与文学

荣格 著

冯川 苏克 译

生活·讀書·新知三联书店

封面设计：叶 雨

现代西方学术文库
心 理 学 与 文 学
XINLIXUE YU WENXUE
〔瑞士〕荣 格 著
冯川、苏克 译

生活·读书·新知 三联书店出版发行
北京朝阳门内大街166号
新 华 书 店 经 销
北京新华印刷厂印刷
850×1168毫米 32开本 8.25印张 181,000字
1987年11月第1版 1987年11月北京第1次印刷
印数 00,001－25,000

书号 10002·115 定价 2.30元

现代西方学术文库

总　　序

近代中国人之移译西学典籍，如果自一八六二年京师同文馆设立算起，已逾一百二十余年。其间规模较大者，解放前有商务印书馆、国立编译馆及中华教育文化基金会等的工作，解放后则先有五十年代中拟定的编译出版世界名著十二年规划，至“文革”后而有商务印书馆的“汉译世界学术名著丛书”。所有这些，对于造就中国的现代学术人材、促进中国学术文化乃至中国社会历史的进步，都起了难以估量的作用。

“文化：中国与世界系列丛书”编委会在生活·读书·新知三联书店的支持下，创办“现代西方学术文库”，意在继承前人的工作，扩大文化的积累，使我国学术译著更具规模、更见系统。文库所选，以今已公认的现代名著及影响较广的当世重要著作为主。至于介绍性的二手著作，则“文化：中国与世界系列丛书”另设有“新知文库”（亦含部分篇幅较小的名著），以便读者可两相参照，互为补充。

梁启超曾言：“今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事”。此语今日或仍未过时。但我们深信，随着中国学人对世界学术文化进展的了解日益深入，当代中国学术文化的创造性大发展当不会为期太远了。是所望焉。谨序。

“文化：中国与世界”编委会

1986年6月于北京

目　　录

译者前言

卡尔·古斯塔夫·荣格(Carl Gustav Jung,1875—1961)是与弗洛伊德齐名的当代心理学家。他在许多方面修正、丰富和发展了弗洛伊德的理论，帮助奠定了精神分析在现代西方文化中的突出地位，影响所及不限于心理学而包括哲学、美学和文艺。由于缺乏研究和介绍，对于他的全部学说应如何估价，目前国内学术界尚无定评，有关他的专门研究至今仍是空白。这里，我想就其与文艺有关的思想，作一尝试性的分析阐述。

一、集体无意识及其原型

集体无意识是荣格分析心理学中最重要的基本假设，它贯串荣格的全部理论。

荣格本来是弗洛伊德最得意的学生，后来因为与自己的导师发生意见分歧而分道扬镳。国外有的学者认为：荣格与弗洛伊德的基本分歧“是关于力比多的实质问题。弗洛伊德主要把力比多理解为性爱，荣格则把它看作普通的生命力，性爱只是其中的一部份。”[1] 本文不同意这种看法。实际上，荣格与弗洛伊

---

[1] 舒尔茨：《现代心理学史》中文版，358页。

德的基本分歧，在于对无意识的实质和结构的不同理解。正是基于这一不同理解，荣格才提出了他最重要的概念：集体无意识。

按弗洛伊德的理解，无意识主要来自个人早期生活特别是童年生活中受到压抑的心理内容。他的这种想法得到了医疗实践的检验，当他以诱导的方式让病人说出那些压抑和潜藏在内心的被遗忘了的经验时，病人的症状立刻大见减轻甚至完全好转。弗洛伊德因而认为：无意识主要是受压抑、被遗忘的心理内容的集合场所，因而具有个人的和后天的特性。

荣格不同意弗洛伊德的这种看法。他认为："或多或少属于表层的无意识无疑含有个人特性，作者愿称其为'个人无意识'，但这种个人无意识有赖于更深的一层，它并非来源于个人经验，并非从后天中获得，而是先天就存在的。作者将这更深的一层定名为集体无意识。选择'集体'一词是因为这部分无意识不是个别的，而是普遍的。它与个性心理相反，具备了所有地方和所有个人皆有的大体相似的内容和行为方式。换言之，由于它在所有人身上都是相同的，因此它组成了一种超个性的共同心理基础，并且普遍地存在于我们每一个人的身上"。（9〔1〕，3—4）[1]荣格批评弗洛伊德虽然看到了无意识往往具有古老的普遍的形式和性质，却仍然赋予无意识以完全个人的特性。

在荣格看来，集体无意识是无意识的深层结构，它是先天的，普遍一致的。如果仍然用海岛来作比喻的话，那末，高出水面的部分代表意识，水面下由于潮汐运动而显露出来的部分代表个人无意识，而所有孤立的海岛的共同基础——那隐藏在

[1] 为避繁冗，本文凡引录《荣格文集》英文版文字，出处均用数字注在文后，前一个数字指卷次，后一个数示指页数。

深海之下的海床，就是集体无意识。这一想法贯串于荣格的全部思想，而成为其理论的最重要的核心，导致了他在许多具体问题上同弗洛伊德的意见分歧。

荣格的集体无意识假设，究竟有多少合理性呢？它是建立在科学依据之上，还是一种纯粹的臆想呢？应该说，并不是完全没有依据。如果弗洛伊德有关个人无意识的假设（这一点已为科学界普遍接受），其依据主要是医疗实践，那末，荣格的集体无意识假设，依据的则主要是考古学、人类学和神话学。荣格注意到：某些表现在古代神话、部落传说和原始艺术中的意象，反复地出现在许多不同的文明民族和野蛮部落中。例如，在许多民族的远古神话中都有力大无比的巨人或英雄，预卜未来的先知或智慧老人，半人半兽的怪物和给人们带来罪孽和灾难的美女……这些神话意象往往具有结构学上的类似。此外，在宗教和原始艺术中，还常常有以花朵、十字、车轮等图形所象征的意象，荣格把它们叫做“曼荼罗式样”，认为它遍布世界各地。荣格举例说，在罗得西亚旧石器时代的岩石画中，有一种抽象的图案——圆圈中一个双字。这种图象叫做“太阳轮”，“它在每一种文化中都曾经出现过。今天我们不仅在基督教的教堂内，而且在西藏的寺院里也能找到它”。“既然它产生于车轮还不曾发明出来的年代，也就不可能起源于任何来自外部世界的经验而毋宁是某种内心体验的象征。”(15,96）荣格据此推断：在这些共同的原始意象背后，一定有它们赖以产生的共同的心理土壤。正象神话病患者的梦、幻觉和想象揭示了病人的无意识心理一样，这种“集体的”梦、幻觉和想象，这种反复出现的、超个人的原始意象，也揭示了人类共同的、普遍一致的深层无意识心理结构，而这，就是所说的集体无意识。

这里不能不说到荣格的研究方法。荣格多次强调，他的研究结论都是建立在感性经验之上的，绝不如某些人认为的那样是一种纯粹的玄学思辨。但荣格所说的经验却完全不同于我们通常所说的经验，而毋宁是一种内心体验。荣格的许多研究者都指出：荣格的研究方法，是尊重精神现象，承认心理现象（如想象、幻觉、梦等）在重要性和真实性上丝毫不亚于物理现象。这些研究者（例如约兰德·雅各比）认为：这是一种新的研究方法，通过这样一种方法才能建立真正意义上的心理学。[1]

确实，荣格特别重视对梦、幻觉和想象的研究分析。他并不把它们看成是现实的歪曲的反映，反倒把它们看成是人类心灵的一面镜子，通过这面镜子就可以窥见人的心灵，荣格为此研究和涉猎了大量的神话、传统、原始艺术和文学作品，并以此作为研究人类共同心理结构和心理运动规律的主要途径。应该承认，荣格的这一研究方法是别开生面的，他因此而发现了隐藏在集体无意识中的许多心理原型。

原型（archetype）这一概念，荣格有时把它同原始意象（primordial image）相等同。例如他在解释原始意象时说过："原始意象，有时也称之为原型……它对于所有民族、所有时代都是共同的。"(6,443)又如他说："为了解释我们知觉的这种一致性和规律性，我们不得不借助于这样一个与决定着领悟模式的要素相关联的概念。正是这一要素，我称之为原型或者原始意象。"(8,136）正因为如此，许多研究者亦认为，原型与原始意象这两个概念是等值的。但这样一来就造成了一种混乱和矛盾，从而使许多人相信，荣格的心理遗传理论是建立

[1] 参看约兰德·雅各比《荣格心理学》，耶鲁大学出版社，1973年版，第1页。

在表象（包括观念和意象）可以遗传这一设想之上的。而这种假设，又正是荣格本人反复表示过不能同意的。实际上，原始意象与原型的含义尽管比较含混和接近，荣格也经常交替使用它们，但在更多的场合,都区分了这两个不同概念。大体说来，原始意象与原型的区别，有些相当于康德的"构架"与"范畴"的区分。原始意象介于原型与意象等感性材料之间，起一种规范意象的桥梁和中介作用；而原型则是指一种与生俱来的心理模式。原型是体，原始意象是用；二者的关系既是实体与功能的关系，又是潜在与外显的关系。

在荣格看来，原型是构成集体无意识的最重要的内容。如果不能对原型加以说明，则关于集体无意识的假设是空论和玄想。荣格说:"个人无意识的内容主要由带感情色彩的情绪所组成，它们构成心理生活中个人和私人的一面。而集体无意识的内容则是所说的原型。"(9〔1〕，4）"我们在无意识中发现了那些不是个人后天获得而是经由遗传具有的性质……发现了一些先天的固有的直觉形式，也即知觉与领悟的原型。它们是一切心理过程的必不可少的先天要素。正如一个人的本能迫使他进入一种特定的存在模式一样，原型也迫使知觉与领悟进入某些特定的人类范型。"(8,133)

在荣格看来，原型是一切心理反应的具有普遍一致性的先验形式。对这种先验形式，可以从心理学、哲学、美学、神话学、伦理学等不同方面去理解。从心理学的角度，荣格把原型理解为心理结构的基本模式。荣格说:"原型是领悟（apprehension）的典型模式。每当我们面对普遍一致和反复发生的领悟模式,我们就是在与原型打交道。"(8,137—138）他认为心理活动的这种基本模式是人类远古社会生活的遗迹，是重复了

亿万次的那些典型经验的积淀（precipitate）和浓缩（condense）。荣格说："从科学的、因果的角度，原始意象（按：实际即原型——引者）可以被设想为一种记忆蕴藏，一种印痕或者记忆痕迹，它来源于同一种经验的无数过程的凝缩。在这方面它是某些不断发生的心理体验的沉淀，并因而是它们的典型的基本形式。"（6，443—444）这里，荣格所提出的显然正是今日人们所谓的文化心理结构的积淀这一问题。但是，应该指出的是，荣格个人的气质却是反对任何决定论和独断论的，正因为如此，他又转向另一方面，即从生物本能的演化，从生命的内在性质和固有规律去寻找答案。荣格说：如果我们把无意识原型仅仅理解为外部经验的产物，理解为在感觉的基础上形成的模式，那我们就错了。因为感觉本身是杂乱无章，没有联系，没有条理的。感觉材料能够有条理有秩序的出现（例如以因果关系的形式出现），这本身就证明了人类心理具有自主性和某些先天综合能力。心理的这种自主性、统一性和先天综合能力，从发生学的角度考察，不能被看作是周围环境的产物，而应该归因于生物体的固有性质和内在规律。"我们被迫假定，大脑的一定结构，它的奇特性质，并不能仅仅归因于周围环境的影响，而且也同样应该归因于生物体的奇特的和自发的性质，归因于本身固有的法则。"（6，444）这样，荣格对问题的解答，实际上已经越出了社会历史的范围而进入自然和进化的领域。

从哲学的角度，荣格把原型理解为"纯粹形式"，既类似于柏拉图的理念，又类似于康德的范畴。荣格认为，那些在神话传说、文艺作品中反复出现的原始意象，实际上是集体无意识原型的"自画像"（self—portrait）。这种自画像具有"象征"和"摹本"的性质。象征和摹本虽然可以有种种变化，它们所象

征和摹写的原型却是不变的。这颇有些类似柏拉图“理念”和“理念摹本”的说法。

的确，如果停留在简单的类比上，我们不妨说，集体无意识就是柏拉图的“灵魂”，而原型也就是“理念”①。但实际上问题却并不这么简单。荣格固然承认，“原型这个词就是柏拉图哲学中的理念”，（9〔1〕，4）但他却赋予了新的解释，使它不再是某种独立自在的实体而具有了亚里士多德所说的“形式”的含义。荣格说：“原型不是由内容而是仅由形式决定的……原型本身是空洞的、纯形式的，只不过是一种先天的能力，一种被认为是先验的表达的可能性。”（9〔1〕，332）荣格反对对原型作“天赋观念”的理解，而主张它只是产生观念的“天赋可能性”。他反复强调：“决不能设想有所谓‘天赋观念’这类东西，这一点是毫无疑问的，然而却有观念的天赋可能性，即一些产生幻想的先决条件。它们有些类似于康德的范畴。尽管这些天赋条件本身并不产生任何内容，它们却给予那些业已获得的内容以确定的形式。”（10,10—11）在别的地方他也说：“没有天赋的观念，但却有观念的天赋可能性。这种可能性甚至限制了最大胆的幻想，它把我们的幻想活动保持在一定的范围内。”（15，81）从这些解释中，我们不难看出莱布尼兹哲学和康德哲学的影响。

但荣格的原型毕竟不等于康德的范畴。范畴仅仅规范认识（知性），原型却要对思维、情感和直觉等一切心理活动发生影

---

① 一个有趣的类比是：柏拉图的“灵魂”是两性同体，荣格的集体无意识也是两性同体。荣格用阿尼玛（anima）和阿尼姆斯（animus）这两个概念来表示男性的女性心象和女性的男性心象，而心象实际上也就是“灵魂象”（somnnage）。阿尼玛和阿尼姆斯作为最重要的原型存在于集体无意识中，正如男性和女性的灵魂作为同一个灵魂的两半，存在于柏拉图所说的“灵魂”之中。

响，荣格反对仅仅从认识和逻辑思维的角度去理解原型，把原型理解为认识的先决条件。他一方面借鉴康德，同时又批评康德。他认为近代哲学仅仅从认识论出发，把原型还原为很少几个受逻辑限制的知性范畴，这种做法是有害的，因而主张恢复原型在古代哲学和中世纪哲学中的形而上的价值和意义。他说："在柏拉图哲学中，原型作为形而上的理念，作为样版和范型、被赋予很高的形而上的价值……中世纪哲学从圣·奥古斯丁（从他那儿我借用了原型的观念）的时代一直到马勒伯朗士和培根，在这方面一直立足于柏拉图哲学的基础"，然而，"从笛卡尔和马勒伯朗士以来，'理念'或原型的形而上的价值逐渐败坏了。它变成了'思想'变成了认识的内在条件……最后，康德把原型还原为有限的几个知性范畴。"(8，135—136)他认为这是一种简单化、片面化的倾向，在这种倾向下，原型变形为理性概念，本能也披上了理性动机的伪装。在这种伪装下面，原型几乎不再能被人认出，尽管它仍然在发挥作用和影响。

实际上，荣格的理论更具有现代哲学的色彩，它的出发点不是笛卡尔的"我思"，而更接近于存在主义和人本主义的"我在"。荣格提出self这一概念，就是要代替ego，对"自我"作更广泛的理解。self 和ego虽然都可以译为"自我"，但ego只是意识的主体，self却是包括无意识在内的人的全部精神和人格的主体，显然，荣格更重视这个人格的主体，这个感性血肉之躯的主体。唯其如此，荣格才强调原型和原始意象绝不仅仅只具有认识论上的意义而是同时涉及想象、情感、直觉等一切心理活动。荣格这样做，实际上是要为包括无意识在内的人的感性争得地位，把人的心理联结为一个整体并从而深入追寻其基础到人的自然本能和具有普遍一致性的原始心理结构。正因为如此，

所以荣格的理论被认为是在传统哲学的基础上丰富和深化了对人性、人的本质的理解，被认为是“涉及到对人的存在的深邃态度”，表现了他“精神和心灵的伟大”[1]而受到普遍的重视。荣格本人也因此而享有盛誉。

二、原始意象与艺术幻觉

如前所述，集体无意识是通过原始意象，作为反复出现的原始意象赖以产生的心理背景和心理土壤而推导出来的。因此，对原始意象的理解，应该是理解集体无意识及其原型的一把钥匙，而由于原始意象直接涉及幻觉和艺术想象，涉及神话与艺术起源，涉及审美体验与艺术创作，所以它又是沟通荣格基本理论（集体无意识及其原型）和文艺思想的一座桥梁。

荣格认为，原始意象来源于人类祖先重复了无数次的同一类型的经验，它们本身不过是在这些经验的基础上形成的人类心理结构的产物。他说：“原始意象……是同一类型的无数经验的心理残迹”，“每一个原始意象中都有着人类精神和人类命运的一块碎片，都有着在我们祖先的历史中重复了无数次的欢乐和悲哀的残余，并且总的说来始终遵循着同样的路线。它就象心理中的一道深深开凿过的河床，生命之流（可以）在这条河床中突然奔涌成一条大江，而不是象先前那样在宽阔然而清浅的溪流中向前漫淌。”(15，81)

荣格在这里是要用远古时期的社会生活经验来解释人类心

[1] 原载《分析心理学杂志》，转引自《荣格文集》卷9（1）扉页。

理结构的形式和原始意象的起源。这当然是正确的，应该加以肯定的。

但正如前面所曾提到的那样，荣格虽然并不否认原始意象来源于经验，但对于经验，荣格却坚持从主观方面去理解。荣格提出"内心经验"（inner experience，或译"内心体验"）这一概念，以区别于对外部世界的经验（experiences of the external world），并在这样区分的基础上，突出和强调内心经验，赋予它以神话的和神秘的色彩。

按照荣格的看法，人的意识仿佛处在两面受敌的地位，它既受外部现实的影响，又受内部现实（inner reality）的制约。荣格说："意识的后面并不是绝对的空无，而是无意识心理。这种无意识心理从后面和从内部影响我们的意识，正如外部世界从前面和从外部影响我们的意识一样。"(15,136) 根据这一思想，荣格把艺术创作方式区分为心理学的和幻觉式的心理学式的创作从人类意识领域中寻找素材，因而是面向现实的艺术家，幻觉型艺术则从潜藏在无意识深处的原始意象中寻找素材，因而是背对现实、面向自我的艺术家。

以毕加索的创作为例，荣格解释了意象如何来源于内心经验和幻觉。荣格说：毕加索的艺术是一种"非客观艺术"，它不与外部世界相吻合而主要来自内心经验和幻觉。非客观艺术主要从内在世界中汲取其内容。这所谓内在世界并不与意识相吻合。因为意识中容纳的有关对象的意象，正如人们普遍看见的那样，在外观上必然符合于普遍的期待。然而毕加索的对象却完全不同于人们普遍期待的样子，而且是如此之不同，以致它们似乎根本不涉及任何外部经验对象。"(15,136) 因此，毕加索的艺术是不可理解的。

然而不可理解却不等于没有意义，“它们以一种粗糙的和近似的方式，表达着一种在今天不为人知的意义。”（15,136）正因为它表达的意义不为人知，所以它是一种象征艺术。它象征的是一个不同于白昼世界的地下世界。这个世界我们只能隐约地感觉到，却不可能准确地把握到。唯其如此，它才具有深邃的和无穷的魅力。

荣格反复强调，意象，并不是对外部世界的反映，而是经由内心体验而产生的幻想。他说：“当我说到‘意象’的时候，我指的并不是外部对象的心理反映，而是……一种幻想中的形象（即一种幻想）。这种幻想只是间接地与对外部对象的知觉有关。实际上，意象更多地依赖于无意识的幻想活动，并作为这一活动的产物，或多或少是突然地显现于意识之中。”（6，442）如此看来，审美意象也只是间接地与审美对象有关。美不仅不等于审美对象（客体），而且也不是对这对象（客体）的反映；它是一种幻想，这种幻想不仅是主观的，而且是自发的，是不由意识控制的。单凭这段话，意象仿佛是无意识自发活动的产物。

但荣格也并不那么绝对，他并不否认意识在产生意象中的地位和作用。按照荣格的看法，内在意象虽然是由来自最为变动不居的源泉的最为变动不居的材料所组成的复杂结构，却并不是一堆乱七八糟的混合物，而是一种自有其意义的单纯的产物。意象的形成并不仅仅依赖无意识，也要依赖意识，它是作为整体（同时包括意识和无意识）的心理情况在一瞬间的凝炼的表现。“意象无凝表现了无意识心理内容，然而却并不是其全部内容，而仅仅是那些在一瞬间集合起来的内容。这种集合，一方面固然是无意识自发活动的结果，另一方面也是意识处于某种瞬间状态的结果。意识的这种瞬间状态总是刺激减下的有

关材料进入活动，而与此同时它也抑制和制止不相干的材料进入活动。”（6，442—443）因此，意象是意识和无意识在瞬间情境中的联合产物。

那么，与审美活动有着重要关系的原始意象，又是如何产生的呢？或者说，是被什么样的意识处境所唤起和激活的呢？荣格对此虽未作出明确的回答，但根据散见的表述，似可以从三个方面去理解：

一是个人意识受到抑制。例如在梦中或者精神失常的时候就是这样，这时候意识或者完全丧失或者处于松弛状态，失去了对无意识心理内容的控制，那些潜伏最深、性质最为古老的原始意象遂及显乱。

二是根本不具有个人意识。例如在原始人那里就是如此。原始人受思维发展的限制，尚未形成主客体对立的观念。在他们看来，人与世界，个人与集体是浑然不分的。原始人没有个人生活，只有集体生活；而且，在人与客观世界之间，存在着一种神秘的交互感应，使他无法分清哪些是心理现象，哪些是物理现象。所以原始人的意象是一种集体意象并具有真幻莫测的性质。

三是超越了个人意识的局限。例如在艺术创作和欣赏中就是如此，这时候艺术家不是作为个人，而是作为人类的灵魂对全体人类说话，欣赏者被这种声音所感动，也忘记了自己作为个人的存在，敞开心灵接纳着从内心深处唤起的完全是集体性质的审美意象。

我们看到，荣格在这里，主要是从具体科学的角度，对产生意象（包括审美意象）的心理机制进行探讨，其中不乏富于启迪的意见，值得我们借鉴和深入研究。例如，意识的瞬间状

态，是否与某些信息的方式储存在无意识中的经验，记忆、印象、情绪、愿欲等有对应关系，它们与作为符号象征和信息载体的艺术作品又存在着什么样的对应关系？这些信息的接收和反馈机制本身又是如何形成的？所有这些都需要深入探讨。沿着这一方向，也许终有一天会对审美心理过程作出精确的描述。

但荣格却并不满足于停留在现象描述和经验归纳的阶段。在荣格看来，现象并不能从现象中得到解释，经验也并不能从经验中归纳出来。在现象和本体、经验与超验、意识与无意识之间，并没有一座可以通过科学方法架设起来的桥梁。这种瞬间的沟通只有借助于幻觉，直觉和想象。科学并不能帮助我们正确地认识世界和认识自我，科学越是发达，人们的精神越是空虚；人们也就越需要幻想，越向往科学解释不了的神话。荣格认为：幻想在现代生活中，是取得心理平衡和心理补偿的一种不可缺少的手段。幻想来源于集体无意识中的神话原型，它们有权利要求得到满足。如果过份地压抑了幻想，则有可能导致心理失调和精神崩溃。对幻想和想象的重视（以及对原始意象的分析），使荣格的研究走入神话学领域。

荣格认为：神话作为现代艺术、科学、哲学、宗教的起源，是人类精神现象的最初的，整体的表现，是原始人的灵魂。而在今天，随着科学技术的发达和神话的消逝，人类也就失掉了灵魂，成为科学的奴仆并陷入痛苦的精神分裂。荣格说：神话“不仅代表而且确实是原始民族的心理生活。原始民族失去了它的神话遗产，就会象一个失去了灵魂的人那样立刻粉碎灭亡。一个民族的神话集是这个民族的活的宗教，失掉了神话，无论在哪里，即使在文明社会中，也总是一场道德灾难。”（9〔1〕，154）为此，荣格不惜呼唤神话以拯救人类，用某些神秘的说法

来补偿西方现代文明所带来的心理失调。

荣格认为：以往的科学总是摆出一付启蒙的架式，不遗余力地要把神话和幻想驱逐干净。但科学这种自诩为绝对真理的做法，由于本身符合某种神话原型，所以最后也不过是一种神话。科学虽然是一种神话，但由于它采取敌视别的神话的立场并且为现代人所普遍接受，因而给现代人带来了巨大的精神灾难，现代人之所以"无家可归"，正因为他们远离了自己灵魂的故乡，而要帮助人们认识并返回自己的故乡，这一重任在今天，也许只有由心理学来担当。

荣格说："艺术幻觉……是来自人类心灵深处的某种陌生的东西，它仿佛来自人类史前时代的深渊，又仿佛来自光明与黑暗对照的超人世界。这是一种超越了人类理解力的原始经验。对于它，人类由于自己本身的软弱可以轻而易举地缴械投降……这究竟是另一世界的幻觉，是黑暗灵魂的梦魇，还是人类精神发端的影象？所有这些我们既不能肯定也不能否定。"（15，90—91）正如康德宣布物自体不可知一样，荣格也认为幻觉和内心体验的本原是不可知的。"幻觉代表了一种人类情感更深沉难忘的经验……不管理性主义者们怎么说，幻想无疑是一种真正的原始经验。它不是某种外来的、第二性的东西，它不是别的事物的朕兆，它是一种真正的象征，就是说，是某种真实的然而尚未知晓的东西的表达……幻觉的性质究竟是物理的，心理的，还是形而上的，我们用不着忙下结论。幻觉本身心理上的真实，并不亚于物理的真实。人的情感属于意识经验的范围，幻觉的对象却在此之外。我们通过感官经验到已知的事物，我们的直觉却指向那些未知的隐藏的事物，这些事物本质上是神秘的。"（15，94）

不难看出，荣格关于原始意象和艺术幻觉的解释，也如同他对集体无意识和原型的解释一样，“本质上是神秘的。”事实上，荣格反对对幻觉和原始意象作科学的解释，反对把它看成是外部世界的反映和“替换品”，因为那样一来，幻觉就成了某种“第二性的东西”。荣格断定世界的本质是神秘的，人类仅仅因为对这种神秘的恐怖，才拼命用“科学的盾牌”、“理智的盔甲”来保护自己，使自己相信存在着一个井然有序的世界和宇宙。但这样一来，人们也就把幻觉看成是一种心理失常，看成是神经病症状。荣格坚决反对把幻觉和原始意象看作是任何意义上的精神失常，坚持认为，如果要从心理学角度研究艺术，就必须首先对作为艺术作品基础的幻觉和原始意象作一番严肃认真的研究。但荣格是否作了这种研究呢？没有。荣格不久即承认：对幻觉和原始意象，心理学除了提供用来进行比较的材料和提供用来进行讨论的术语以外，实际上是无能为力的。荣格这样反来复去的申说，其目的究竟是什么呢？很明显，就是为了强调科学的局限，突出幻觉和原始意象的意义，给未知的、神秘的东西保留地位。

三、两种审美心态：抽象与移情

荣格很早就对人的心理类型问题有着浓厚的兴趣。他认为人性心理结构虽然在最深的层次，即在集体无意识这一水平上是普遍一致，没有差异的，但由于各民族不同历史文化的发展，由于个人遗传禀赋，环境教育等许多复杂因素，人与人之间实际上又是存在着个性差异的。个性差异中各种显著的特征综合

起来，就构成了不同的心理类型。在这些不同的心理类型中，又有两种基本的差别和典型的心态，这就是内倾与外倾。

在荣格看来，虽然实际上每一个人都同时拥有内倾与外倾这两种倾向，但在实际生活中却差不多总有一种倾向占据相对优势并因而决定这个人的心理类型。荣格说："当我们回顾人类历史时，我们看到一个人的命运是如何更多地决定于他的兴趣对象，而另一个人的命运则更多地决定于他自己内部的自我，决定于他的主体。正因为我们都宁愿更多地转向某一边而不是另一边，所以我们在天性上就是倾向于按照我们自己的心理类型的指向来理解每一件事情的。"（6， 3）按照荣格的说法，内倾的特点是，"把自我和主观心理过程放在对象和客观过程之上，或者无论如何总要坚持它对抗客观对象的阵地。因此这种态度就给予主体一种比对象更高的价值……客观对象仅仅不过是主体心理内容的外在标志。"而外倾的特点则是，"使主体屈服于客观对象，借此客观对象就获得了更高的价值。这时候主体只具有次要的性质，主体心理过程有时看起来只是客观事件的干扰或附属的产物。"（6， 5）

荣格分析了大量的文化现象，认为内倾与外倾这两种不同的心理倾向，在人类全部历史文化领域乃至日常生活中都留下了明显的印记。哲学上理性主义与经验主义的对立，唯心主义与唯物主义的对立，艺术中浪漫主义与现实主义的对立，乃至社会生活中政治家与理论家的对立，实干家与空想家的对立，从心理学的角度考察，都不过是内倾与外倾的对立，是两种不同心态和气质倾向的对立。

内倾与外倾见之于审美活动，就有了抽象与移情两种审美态度。

熟悉西方美学史的人都熟悉“移情说”，但对“抽象说”却未必了解。抽象作为与移情相反的一种审美态度，是法国著名艺术史家沃林格（W. Worringer）首先提出来的。沃林格写了一本书，书名就叫做《抽象与移情》。

荣格十分重视沃林格的这一理论，他认为抽象与移情的分别，实际上就是内倾与外倾的分别。按照他的理论，内倾型的人必定认为美是主观的，外倾型的人必定认为美是客观的。这样，美学中关于美是主观的还是客观的争论，按照荣格的观点，可以被还原为内倾与外倾两种气质的对立而悬置不问。

但事实上荣格却并没有悬置不问。这在他对抽象与移情的分析中可以看得很清楚。他认为两种审美心态都基于人（主体）的无意识自发活动。移情固然是主体把自己的生命和情感灌注给对象，抽象也未必不是主体把自己的恐惧投射给对象，所以对象的意义和价值（按：恐惧是一种负价值）仍然是主体赋予的。这样，通过外倾与内倾的区分，荣格本来给“客观派”留出了地盘；但是后来，通过对深层无意识的发掘，荣格又收回了这一地盘。

这里，荣格实际上在发生学的意义上探讨了艺术创作的心理动力，其中包含许多富于启发的见解。关于艺术创作的心理活动，历来就有不少的说法，如所谓神灵凭附说，迷狂说，生命力受到压抑所生的苦闷懊恼说，性欲升华说，等等。沃林格在此之外又提出空间恐惧说，认为由恐惧而产生的抽象需要，是“艺术创作的根柢”。[1] 荣格更进一步，把这种恐惧追踪到人的无意识深处，追踪到史前期野蛮人同外部世界的神秘交感以及

---

[1] 《抽象与移情》，英文版，第15页。

野蛮人旨在打破这种主客不分的浑沌状态，确立主体地位的内在需要。这样，荣格实际上不自觉地走向人类主体性实践作为历史文化的起源，作为艺术创作的动力等重大问题。

富有意味的是，荣格从两种心理类型、两种审美态度的分析开始，最终却仍然回到人的无意识自发活动。正象马克思强调社会这个有机整体不能仅仅从上层建筑获得解释一样，荣格也强调人这个有机整体不能仅仅从意识领域获得解释。分析心理学研究无意识，用意正在于把人作为一个不可分割的有机整体来考虑。荣格从不否认和忽视人的自然本能与感性需要，而是把它们同原型一道，作为构成集体无意识的基本内容，从哲学本体论上把它们看成是人的一切活动的主体。所谓无意识，在荣格看来，既与意识有关，也与本能有关。意识与本能，感觉与思维，生理与心理，社会与自然，正是在无意识领域中彼此渗透，相互溶合和转换的。

因此，美作为无意识自发活动的产物。它的创造，恰恰是在意识领域之外，是在无意识领域中发生的。美不是主观的、任性的、因人而异的；恰恰相反，由于受集体无意识原型的制约和规范，它反而是具有普遍必然性的。在这个意义上讲，美是具有客观规定性即不以个别人意识为转移的。

四、创作、作品、艺术家

在《心理学与文学》和《论分析心理学与诗歌的关系》中，荣格集中讨论了艺术创作、艺术作品、艺术家三者之间的关系。这或许是荣格文艺思想中最有趣、最神秘同时又最重要的部分。

从心理学出发，荣格最感兴趣的当然是艺术创作过程，但通过研究创作过程，他又不能不涉及并回答艺术的本质，作品与艺术家个人等一系列复杂问题。

荣格认为，艺术创作是一种自发活动；创作冲动和创作激情来源于无意识中的自主情绪，艺术家本人不过是它的工具和俘虏。荣格说："艺术是一种天赋的动力，它抓住一个人，使他成为它的工具。艺术家不是拥有自由意志、寻求实现其个人目的的人，而是一个允许艺术通过自己实现艺术目的的人。"（15，101）"孕育在艺术家心中的作品是一种自然力，它以自然本身固有的狂暴力量和机敏狡猾去实现它的目的，而完全不考虑那作为它的载体的艺术家的个人命运。"（15，75）荣格认为所有艺术家的传记都清楚地证明了：植根于无意识深处的创作冲动和创作激情，是某种与艺术家个人的命运和幸福相敌对的东西，它"践踏一切个人欲望"，"无情地奴役艺术家去完成自己的作品，甚至不惜牺牲其健康和普通人的幸福。"（15，75）

可见，在荣格看来，来源于无意识的创作冲动以及创作激情，是一种类似于康德"绝对命令"的"无意识命令"（uncousio-usimperative），艺术家本人尽管意识不到，却必须也只能无条件地服从这一命令。这种无情地把艺术家作为自己工具的"无意识命令"，又有些类似黑格尔所说的"世界精神"和历史意义，只不过在黑格尔那里，作为历史意志的工具的历史人物，还带有强烈浓郁的英雄色彩，而在荣格这里，作为"无意识命令"的工具的艺术家个人，已经是一个内心伤裂、完全被动地受创作冲动和"自主情绪"驱遣的人了。这不是为比较而比较，通过这种比较，既可以看出荣格某些思想的历史渊源，又有助于理解当今资本主义世界的文化危机，更可以发现荣格理论的缺陷所

在。

荣格为什么要强调创作激情是某种与艺术家个人的意愿相违悖的"无意识命令"，是某种从艺术家身上榨取才能，把艺术家作为自己工具的"异己力量"呢？这一点，必须联系弗洛伊德加以批判。

弗洛伊德认为，艺术创作的奥秘，在于满足艺术家个人得不到满足的愿望，艺术作品本身是这些及不满足的愿望的"代用品"。由于弗洛伊德认为艺术家得不到满足的愿望主要来自童年时期的经验并具有性的色彩，所以它可以被看作是某种后天的个人的东西。很明显，如果坚持上述看法，就会得出这样的结论：创作激情和创作冲动，来源于某种隐秘的，见不得人的个人动机和欲望。

荣格坚决反对这样解释艺术创作，他认为创作激情不是来源于性欲（弗洛伊德），也不是来源于想要优越于他人的权力意志（阿德勒，而是来源于崇高理想和伟大抱负，因此本质上不是什么个人的东西。这种解释，显然更符合实际而且也更易为人们所接受。但荣格所理解的理想和抱负却不同于我们所理解的理想和抱负，它不是通过个人对真理和正义，对美好事物的追求在人民生活的深处孕育和成长起来的。一句话，它不是通过个人后天获得，而是先天就植根在无意识深处并从那儿获得全部力量的。这种来源于无意识的创作冲动创作激情，是一种超越了艺术家个人的力量，它通过艺术家的笔自发地喷涌出来，就成了伟大的艺术作品。

在荣格看来，艺术创作就象柏拉图所说的"神灵凭附"、"迷狂"一样，是一种不由自主的行为。柏拉图认为诗人是"神的代言人"，荣格则认为是集体无意识的代言人。孕育在艺术家心中

的艺术並不是诗人自己的作品，它“专横地把自己强加给作者”，“完美无缺地从作者笔下涌出，仿佛是完全打扮好了才来到这个世界”。这实际上已经完全否认了艺术家个人的艺术追求和艺术实践的意义，把创作过程的非自觉性强调到了荒谬的地步。

当然，荣格也承认，上面说的只是一种类型的艺术创作，还有另一种类型的创作。这类作品“完全是从作者想要达到某种特殊效果的意图中创作出来的。”但是，对这类作品，荣格除表示轻视和不感兴趣之外，还对它们作了牵强的、独断的解释。

荣格说：作家艺术家在创作这类作品的时候，虽然从表面上看似乎是服从于自己的目的和意图，但实际却仍然受无意识的操纵，仍然是自发创作过程的俘虏。他说，对这些作品的创作情况，我们不应该听信作家艺术家的一面之辞，而应该也只能从心理学的角度去考虑。

荣格为了从心理科学的角度论证创作的自发性，特地提出了“自主情绪”这一概念。按荣格的说法，自主情绪植根于无意识原型，它“是心理中分裂了的一部份，在意识的统治集团之外过着自己的生活”。一般人根本意识不到它的存在。只有当对于外部生活的自觉兴趣逐渐减弱，人越来越内向、越来越返回和沉醉在自己的内心生活中，这时候，自主情绪才依靠从意识中转移和回流的大量能量而发展了自己的势力，从而对艺术家个人占据压倒的优势。荣格说：“人並不支配情绪，而是情绪支配个人”[1]，强调了“情绪——原型”的自主性。在荣格看来，艺术家是一些不能适应外部世界或至少是对现实生活不感兴趣的

---

(1) 转引自霍尔和诺德具合著的《荣格心理学入门》，纽约，1933年，第37页。

人，他们的精神发展表现出“退化”“逆行”“回返”“下降”的倾向。但这种回返不是象弗洛伊德所说的那样回到个人的童年（个人无意识），而是回到远古即人类的童年（集体无意识）。当自主情绪在那儿获得了动力和形式的时候，它就可以或者暗中制约和影响意识，或者公然凌驾和压倒意识，而这，也就是上述两种艺术家，两种创作方法的区别。

可是，在荣格看来，艺术家不是要观察和深入生活，反倒是要从现实生活中退缩回来，努力发掘自己的内心，从而沿着精神发展的方向，返回到其最初的发源地、人类灵魂的故乡——集体无意识，只有从这儿，艺术家才有可能获得真正的艺术灵感，获得创作冲动和激情也才能创作出伟大的艺术作品。荣格的这些说法，为现代派艺术“背对现实，面向自我”的创作口号提供了理论依据。

艺术创作过程中究竟有没有“灵感”，有没有非自觉性，有没有来自深层心理领域中的心理动力，审美意象乃至造型规律？这是值得深入探讨的问题。鉴于这个问题比较复杂，所以通常总是被我们回避，抹煞或给以不正确的解释。但问题既然提了出来，就不可能回避得了。不作出正确的科学的解释、就必然要作出谬误的虚伪的解释。事实上古今中外的文论，美学和哲学已经对此作了各种各样的解释，其中弗洛伊德和荣格的工作有值得特别重视的地方。他们通过对梦、想象、神话、艺术的大量比较，从中发现了某些带规律性的东西并且提出了自己的基本假设。这种积极进取的科学精神是应该肯定的，他们的许多说法也含有正确的和可资借鉴的因素。

荣格强调作家艺术家不可能享有绝对的创作自由，在创作过程中，无论自觉与否，始终不免要受某种制约，这是完全正

确的。但荣格所说的制约，都不是社会生活的制约，而是无意识原型的制约；荣格所说的创作激情和创作冲动，也不是人的自觉的艺术实践，而是来自无意识"自然本能"和"异己力量"。荣格对创作自发性的过份强调，实际上抹煞了艺术家个人的毕生追求，艺术家个人的一切努力，到头来都成了无足轻重的东西，就连艺术家本人归根到底也不过是自发的创作冲动的工具，是奉献给神圣的艺术祭坛的牺牲。与自己的作品相比，艺术家个人是无足轻重的。这就完全割裂了作家与作品的血肉关系，在把艺术作品捧上天的同时，却把艺术家个人打下了十八层地狱。

荣格注意到：在现实生活中，许多艺术家的个人生活并不与自己的作品相吻合，甚至表现出某种分裂的倾向。一方面，他们有种种不良的癖性，可以是市侩、庸人、极端利己主义者、性欲倒错者、神经病患者；可以表现得疑神疑鬼，狂妄自大，冷漠内向，怯懦胆小……但是另一方面，他们的作品又超越了这些个人局限而且有全人类的意义和价值。荣格于是认为：艺术家是具有两重性的人，他的外表与他的灵魂不相干，他的自觉意识与他的无意识原型不相干，他的个人生活与他的作品不相干。"艺术家……是客观的和非个人的，甚至是非人的和超人的，因为作为艺术家，他只能是他的作品而不是一个人。"（同上，第101页）

基于上述看法：荣格区分了作为艺术家的个人和作为个人的艺术家（the man as an artist and the artist as a man）。这种区分，在荣格的文艺思想中显得突出而又重要。

所谓作为个人的艺术家，指的是艺术家在日常生活中的形象。如前所述，这形象可能并不高大完美，可能会使他的崇拜

者觉得失望；而所谓作为艺术家的个人，则是指艺术家在其作品中的形象，实际上也就是他所创造的艺术，他所创造的世界。荣格以此强调，艺术作品不等于艺术家个人，甚至艺术家也不等于艺术家个人。这种区分，突出了艺术家的二重性和艺术家在现代生活中人格的分裂。

荣格认为：天才的艺术家由于负担了过分沉重的使命，由于受不可遏止的创作激情的驱使，必然不顾一切地要去完成他的作品从而导致其个人生活的破坏。荣格认为，正是这种来自无意识的创作激情，作为一种异己的力量，破坏了艺术家的个人生活。因此，艺术家生活中的缺陷，他的不良癖性，与其说是罪孽，不如说是不幸。

但荣格又要求艺术家超越个人的不幸，超越个人生活中的不足和缺陷。如果说艺术家个人生活中的瑕疵不能说是艺术家的罪孽的话，那么，把这种个人局限带进艺术作品就真地成了罪孽。

与提倡“自我表现”的现代派艺术理论家不同，荣格在这里发挥的是“自我超越”的思想[1]。正是这一思想使我们重视对荣格理论的研究。本文认为：自我超越作为创作和欣赏中最重要的心理现象，是人类审美活动的一条基本规律，它向我们表明：创作和欣赏不仅是自我的表现，同时也是自我的超越；不仅是对个人的积极肯定（本质力量的外化），同时也是对个人的积极否定（旧的心理图式的打破）；不仅是主体（自我）的对象化，

---

[1] 自我超越具有广泛的心理学—哲学含义，它涉及心理建构（心理学）、自我实现（伦理学）、个性发展（教育学）等多种学科中的文化—心理现象，是一个带普遍性的心理学—哲学问题，但由于它最突出地表现在审美活动中，所以它首先是今日美学中的一个重要问题。

同时也是客体(对象)的主体化。这是同一个问题的两个方面,它们彼此因依、互为条件,表现为一个持续的心理建构(外化和内化同时进行)的过程,即自我的肯定→否定→肯定这样一个不断扬弃,拓展和复归的过程。

荣格虽然大谈超越,但因为这种谈论缺乏历史感,回避了某些重要问题,所以并不能正确地说明“超越”。相反,由于荣格在自己的理论中使个人与集体、意识与无意识经常处于尖锐对立而无法弥合其分裂(这正是资本主义社会现实的反映),所以它不可能成为一种积极有效的超越。荣格把超越归结为原始意象的“激活”“唤起”,归结为返回集体无意识,暴露了荣格美学的严重缺陷。因为这样一来,所谓超越,就不是走向未来,而是回到过去;不是对自我的积极肯定(上升到人类整体的高度),而是对自我的消极否定(主体意识泯灭于蒙昧浑沌)。这就根本谈不上超越而毋宁是一种“沉降”和“回返”。正如我们看见的那样,荣格在分析艺术作品(例如分析毕加索)时,屡次使用的正是这些概念而不是超越。

五、艺术的本质和社会功用

荣格一再申明,从心理学的角度,他研究的只是艺术创作的心理过程而不涉及艺术的本质。

但事情並非如此。荣格刚刚从前门送走了艺术的本质(essence of art),马上就从后门迎来了艺术的意义(meaning of art)。通过对艺术意义的阐发,荣格发挥了他关于艺术本质的基本思想。

荣格认为：艺术是一种有生命的、自身中包含着自身的东西。孕育在艺术家心中的艺术作品，仿佛是由人类祖先预先埋藏在艺术家心中的一粒"种子"。在这粒种子中，已经预先包含了未来的一切可能。种子是有生命的，它注定要发芽、开花、结果。艺术家个人的生活，不过是它赖以滋生的土壤；甚至时代的风雨，也不过是它赖以成长的气候条件。它们至多只能有利或不利于艺术的创作，却不能改变艺术的性质。艺术创作作为一种自发过程，是在与意识相分裂的无意识领域中，是在与现实生活无关的远古神话中发生的，与其说它是现实生活的反映，不如说它是古代生活的回忆，是集体无意识的象征和梦境。

在荣格看来，艺术本质上是超越了艺术家个人的东西，它不受艺术家个人生活的局限，与艺术家的私生活无关。因此不能象弗洛伊德那样，到艺术家个人的隐私中去寻找解释作品奥秘的钥匙。

荣格强调艺术具有永恒的意义，在一个历史时期中，我们因为自身的种种限制而只能理解他那深邃的意义的一个方面，不可能完整地理解它的全部丰富意蕴。艺术作为一种象征，暗含着某些超越了人类理解力的东西。只有当时代精神（时代精神往往代表着一种偏向）发生演变，只有当人类认识水平发展到一个新的高度，才有可能揭示这些隐藏的意义。这就是为什么已经死去的诗人又会突然被重新发现的缘故。因此，真正的艺术作品是万古常新的，需要不断以新的眼光去看待它，旧的眼光只能从中看出他习惯于看的那些东西，只有新的眼光才能不断地揭示和发现。因此，越是含蓄、朦胧、富于象征和暗示的作品，越是能紧紧抓住读者和观众，刺激他们不断地去想象和猜测其中的奥秘。总之，伟大的艺术作品是一种永恒的、不

朽的、有生命的存在。它历久弥新，辉煌闪耀，永不会被时间所湮没。因为它象征和揭示的是人类心灵中最深邃、最广阔无垠的东西。

在荣格看来，艺术本质上是某种超越了个人，象征和代表着人类共同命运的永恒的东西。艺术在现代生活中发挥着类似宗教的作用。

荣格虽然反对弗洛伊德把艺术的意义归结为欲望的升华，认为这样做是对艺术的亵渎，但他仍然主张，心理学应该揭示艺术的意义和奥秘。

值得注意的是，荣格一方面强调艺术家是远离时代生活的人，他由于对现代文明缺乏适应能力，由于对社会生活不感兴趣而越来越沉缅于内心生活；另一方面，他又指出：正是对现实生活的"不满足"，导致了艺术家远离尘嚣，返回集体无意识并在那儿找到了能够满足他的精神需要的东西。而这些东西，按荣格的说法，又正是整个社会所缺乏，整个文明发展所背离了的人类生活的要素。所以一旦它被发现，就会迎合整个时代的"无意识需要"，起到纠正时代弊病，疏导并恢复社会心理平衡，有机地补偿和调节人类生活的作用。

不难看出：一度被荣格切断了的艺术与社会生活的关系，现在又被他从两个方向上联结了起来。一方面，艺术对社会生活发挥深刻的影响，起到纠正时代偏向，补偿和调节人类生活的作用；另一方面，社会也对艺术家发生深刻的影响。因为既然艺术家是对现实生活"不满足"的人，那也就说明他本能地觉察到社会生活的弊病和不足，从而也就不能说他的艺术追求和创作实践完全是盲目的和自发的；同样，既然是现实生活造成了艺术家的不满和内向，也就不能片面地说是来自集体无意识

的创作冲动和创作激情破坏和践踏了艺术家个人的生活和幸福。

我们认为，与艺术家个人命运敌对的"异己力量"，不是来自内部而是来自外部；不是来自艺术家的创作激情和创作冲动，而是来自严重的异化现实。这种现实的异己力量无视并践踏着包括艺术家在内的无数个人的命运和幸福。在资本主义工业文明中，存在与本质的分裂，感性与理性的分裂，意识与无意识的分裂，个人与集体的分裂，乃至艺术家与艺术作品的分裂，作为个人的艺术家和作为艺术家的个人的分裂，是普遍的不可避免的历史命运（荣格理论的一个重要之处就在于它从一个侧面揭示了这种分裂）。正因为如此，那与异化现实相抗衡的创作激情，才表现为一种崇高的精神力量并展示出一种美好的理想。这种精神力量和美好理想并不来自远古，並不来自集体无意识，它就发生在一定的社会生活，包括其全部历史文化背景之中。艺术作为崇高精神和美好理想的象征而具有审美的意义和价值，又因为这种精神和理想来源于社会生活而具有社会的功利、符合人类的目的。创作和欣赏並不一定是唤醒了集体无意识的原始意象，而可能是激发了人对于未来的憧憬和想象。它是人对自由，对自身本质力量，对它的无限多样的可能性的刹那间的欣悦体验。正是在这种体验中，自我的狭窄的界限被打破了，意识中溶入了社会历史的因素，个人被提升到人类的高度从而超越了自己。这种超越，不是对自我的消极否定，而是对自我的积极肯定，因为自我必然在历史的进程中通过不断的追求而获得全面的实现。

*　　　*　　　*

本书选收入了荣格论述文艺和美学问题的所有主要论文，

有对现代艺术的分析，有对文学艺术的一些基本问题的心理学说明，有对审美的实质和美感态度的心理学解释。此外，我们也选择了三篇体现荣格心理学基本观点的论文，它们所阐述的思想无疑是理解荣格艺术和美学思想的基础。

但愿这部篇幅不大但却内容丰富的文选能对了解荣格的心理学文艺思想有所帮助，那样的话，我们的努力就不算是徒劳了。

冯 川

1986年3月于四川大学

分析心理学的基本假设

在古希腊罗马和中世纪，人们普遍相信灵魂是一种实体。整个人类从诞生之日开始，的确一直保持这样一种信念，直到十九世纪后五十年，这一信念才逐渐被人们遗忘，并由此发展出一种"没有灵魂的心理学"。在科学唯物主义的影响下，一切看不见摸不着的东西都受到怀疑；不仅如此，这些东西由于被认为同形而上学沾亲带故，甚至受到人们的嘲笑。任何东西，除非能为感官所知觉，能够追溯出物理的原因，都不可能被认为是"科学"的，都不可能被承认是真实的。这种世界观的急剧转变，并非由哲学唯物主义肇始，在此之前它已蕴酿了很长时间。宗教改革带来的精神动乱宣告了中世纪的末日，与此同时也结束了哥特时代对于巍峨的热烈响往，结束了它在地理上的自闭，和它对于世界的狭隘眼光。欧洲人向天穹仰望的心灵从此被近代向地平线展望的精神切断。意识不再向上发展，而转向广阔的视野，在地理上如此，在哲学上同样如此。这是伟大航行的时代，是通过经验的发现拓展人的精神视野的时代。精神具有实体性的信念，越来越屈服于那种相信唯有物质具有实体性的突如其来的信念。直到最后，往返大约四百年时间，欧洲思想界和学术界的巨头们才终于认为人的精神完全依赖于物质和物质原因。

说哲学或自然科学导致了这一彻底的转变，显然并不公正。

事实上，始终有相当多聪明的哲学家和科学家，只是有保留地接受了这种非理性的观念转变，他们有足够的洞察力和思想深度，其中一些人甚至对此加以抵制。然而面对这种并非理智（且不说狂热）地屈服于万能的物质世界的浪潮，他们虽不追随又无力进行反击。我希望没有人会以为这种观念的急剧转变是由理性的反思导致的，因为没有任何理性的思考可以证明或者否认精神或物质的存在。今天任何一个聪明人都可以自己看得很清楚：精神和物质这两个概念不过是纯粹的象征，它们代表的是某种未知的和尚未加以探测的东西。这种东西是否存在，能否为人们接受，完全依个人气质和时代精神为转移。没有任何东西能够阻止理智的思辩把精神看作是一种复杂的生物化学现象，甚或最终看作是纯粹的电子游戏。另一方面，也没有任何东西可以阻止理智的思辩把这种不能预测的电子游戏看作是寓于其中的精神生活的表现。

精神的形而上学在十九世纪被物质的形而上学取代，这一事实如果理智地看，纯粹是变戏法，然而从心理学的观点看，却是人的世界观的一场前所未有的变革。彼岸世界转变为世俗世界，经验的领域被限制在关于人的动机的讨论上，限制在人的意图和目的，甚至限制在"意义"的分配上。整个看不见的内部世界似乎已变成看得见的外部世界，而且除了从所谓的事实中确立起来的价值，就根本没有别的价值存在。至少，在头脑简单的人看来，事情就显得是这样。

的确，我们没有必要把这种非理性的观念变化当作哲学问题来对待。我们最好不要这样做。因为如果我们坚持精神的和心理的现象来自内分泌活动，我们肯定会受到同时代人的尊敬和赞扬，而如果我们企图把太阳核子的裂变说成是创造性的世

界精神的辐射，我们就会被看作是头脑不健全。但事实上两种观点都同样合乎逻辑，也同样是形而上学的，同样武断，也同样是象征的。从哲学认识论的观点看，无论动物起源于人类，还是人类起源于动物，都同样可以接受。但是我们都知道，达克[1]因为反叛那绝不让自己被人蔑视的时代精神，最终在其学院生涯中落得了什么下场。时代精神是一种宗教，或者说得好一点，是一种信念，它同理智绝对没有任何联系，然而却被拿来当作衡量一切真理的绝对尺度，并被认为始终符合于常识。

时代精神不可能纳入人类理智的范畴。它更多地是一种偏见，一种情绪倾向。它以一种压倒一切的暗示力，经由无意识，作用于那些柔弱的心灵，使它们随波逐流。不象我们同时代人那样思想而按另外一种方式思想，这种做法，对个人说来，总显得是非法的和有害的，甚至是下流的，病态的和不敬的，因而为社会所不容，这种个人是在愚蠢地逆社会潮流行事。正象从前我们假定世间万事万物都起源于上帝的创造意志而不容许有任何怀疑一样，十九世纪也发现了同样不容怀疑的真理：一切事物都来源于物质原因。今天精神已不再化身为肉体，相反，倒是物质通过化学反应产生出精神。这种世界观的颠倒，如果不是因为符合时代精神而不受怀疑，将是非常荒谬可笑的。但既然这是流行的思维方式，因而也就是高尚的、合理的、科学的和正常的思维方式；所以，精神必须被看作是物质的产物，即使我们不说"精神"而说"心理"，不说"物质"而说"大脑"、"激素"、"本能"、"驱力"，结论也只能是一样。允许灵魂或精神具有自己的实体性，这是与时代精神相抵触的，因而必然是一

[1] Edgar Dacqué（1878—1945），地质学家，他以自己的名誉冒险，企图扭转达尔文物种起源的理论，结果失去了自己的名位。——译注

种异端邪说。

在我们祖先那里，假定人具有灵魂；假定灵魂是一种实体，具有神圣的性质并因而是不朽的；假定灵魂中有一种固有的力量，这种力量支撑着肉体，维持生命，治疗疾病，并保证灵魂不依赖肉体而独立生存；假定存在着一种灵魂与之相联系的无形精神；假定在我们经验的范围之外有一个精神世界，灵魂从这个世界获得一切精神事物的知识，而其根源却不可能在这个世界中发现。所有这些假定，现在我们发现，都是一种缺乏理智根据的揣测。然而那些只具有一般意识水平的人，迄今仍未发现：假定物质产生精神，假定人类来源于猿猴，假定康德的《纯粹理性批判》产生于饥饿、爱欲和权力欲的和谐作用，假定一切不可能不是如此……所有这些假定，也同样是一种揣测和幻相。

我们倒不妨问问，这个权力至高无上的物质究竟是谁？这岂不又是那个老造物主上帝，只不过这一次不以人的面目出现，而采取了普遍概念的形式，并假定人人都懂得它的意义。诚然，我们今天的意识在广度和范围上是极大地发展了，不幸的是它仅仅在空间的维度上而非在时间的维度上发展了，否则我们将具有更为生动的历史感。如果我们的意识不仅仅停留在今天而具有历史的连续性，我们将回忆起希腊哲学中诸神的与此相同的变化，这可能会使我们对今天所作的哲学假设更为审慎。然而时代精神却根本不容我们进入这样的反思。对时代精神说来，历史不过是进行实用主义争论的武库，它只不过使我们能够顺便说说："怎么，就连老亚里士多德也知道这点。"事情既然如此，我们就必须反躬自问，时代精神究竟是如何获得这种神奇力量的。这无疑是极为重要的一种心理现象。无论如何，对一种如

此根深蒂固的偏见，除非我们给它以恰当的考虑，否则根本不可能考察这一复杂的心理问题。

我在前面说过，在物理的基础上解释一切事物这种不可抵挡的趋势，符合四百年来意识的平行发展，这种平行展望是对中世纪只知道向天穹展望的一种反动。这是一种人种心理学的(ethno-psychological)现象，因此不能被看作是个人意识。如同原始人一样，我们最初完全意识不到自己的行为，只是在事后很久才发现我们为什么要以一种特定的方式行事。与此同时，我们满足于对我们的行动作出各种各样的理性化的解释，尽管所有这些理性化了的解释都同样是不充分的。

如果我们意识到这一时代精神，我们就会知道我们为什么如此热衷于在物质的基础上解释一切事物；我们就会知道，这是因为迄今为止，我们已经以精神的名义解释了太多的东西。这种认识会立刻使我们对我们的偏见持一种批判的态度。我们会说：很可能我们现在正从另一个方向上犯完全同样的错误。我们自欺欺人地以为我们对物质比对"形而上的"心灵或精神知道得更多，因此也就过高地估计了物质的因果性，相信只可它为我们提供了对于生活的正确解释。其实，说到终极的事物，我们根本就什么也不知道。只有当我们承认这一点时，我们才真正回到一种公正的态度。这决不是要否认心理现象同大脑的生理结构，同内分泌系统以及整个身体之间的密切联系。我们对意识内容在很大程度上取决于感官知觉这一事实仍然深信不疑。我们不能否认生理本性中那些不可变更的特征以及精神本性中那些不可变更的特征，已经不知不觉深入我们的骨髓。我们深深感受到本能的力量，这种力量能够禁止、强化或者限制那怕最重要的精神内容。的确，我们必须承认，即使说到原因、

目的和意义，人的精神在我们所接触到的范围内，首先也还是那些我们称之为物质的、经验的和世俗的事物的忠实反映。最后，在承认了这一切之后，我们就必须反躬自问：精神究竟是不是第二性的东西，究竟是否完全依赖于物质的基础。我们的实践理性和务实精神怂恿我们对此作出肯定的回答。面对物质的强权，只有我们的怀疑精神能引导我们用一种批判的眼光，去考察对人的精神所作出的这一科学结论。

我们已经提出了这样的反对意见：这种观点把精神现象降低为一种内分泌活动；人的思想既然被认为是大脑的分泌物，我们所建立的心理学也就只能是一种没有精神的心理学。必须承认，从这种观点出发，精神确实不能够独立存在；它本身什么也不是，仅仅是物质过程的表现罢了；但既然我们不能否认这些过程具有意识的性质，（它会这样反问你，如果不是这样，我们就根本不可能谈论什么精神；如果没有意识，我们对一切的一切也就无话可说），因此，意识就被当作是精神生活的必要条件，也就是说，被当作是精神本身。这样也就决定了现代一切“没有精神的心理学”实际上都不过是意识心理学，对它们说来，无意识精神生活根本就不存在。

然而实际上并不是只有一种心理学而是有许多种。这真是奇怪的事情：数学只有一种，地质学只有一种，动物学只有一种，植物学只有一种，心理学却有多种，以致美国的一所大学能够以“一九三〇年的诸心理学”为名，出版一本大部头著作。我相信，心理学也象哲学一样多，因为哲学也不只一种而有多种。我提到哲学和心理学，是因为这两门学科之间存在着由其主题的相互关联所导致的不可分割的联系。心理学把心理作为研究对象；哲学，简单地说，把世界作为研究对象。直到不久

以前，心理学还一直是哲学的一个特殊的分枝。现在我们却面临尼采早已预见到的情形：心理学以自己的名义而崛起，甚至大有要吞并哲学之势。这两门学科的内在相似之处是：两者作为一种观念体系，其对象都不能完全为经验所把握，因而也就不能经由纯粹经验的考察而获得充分的理解。正因为如此，这两种研究领域都鼓励推测和假设，其结果当然也就形成了如此丰富多样的不同见解，以致要容纳所有这些见解，就需要许许多多大部头的书卷。这两门学科谁也不能离开谁，任何一方都必然为另一方提供没有说出来的，通常甚至是无意识的臆测。

我们前面说过，把物质作为一切事物的基础这一现代信念，业已导致了一种"没有心理的心理学"，也就是说，导致了一种认为心理不是别的，而是生物化学过程的产物这样的看法。至于一种从精神出发的现代科学的心理学，简直就还没有一种。今天没有任何人愿意冒险去假定精神不依赖于肉体，并在此基础上建立一种科学心理学。精神自在自为的观念，独立自足的精神的世界系统的观念，是个人灵魂自立性的存在的必不可少的先决条件，这种观念至少可以说现在极不时兴。这里我要讲的是，一九一四年，我在伦敦柏特福特学院出席了由亚里士多德学会、心灵协会和英国心理学会举办的联席会议。在这次会议上提出来进行讨论的一个专题是："个体的心灵是融汇在上帝之中还是被排斥在外"。在英国，如果有人对这些学会的科学立场提出怀疑，人们是不会认真听信他的。因为这些学会的成员包括了英国知识界的精英。在所有在场的听众中，或许只有我惊异地聆听了这场具有十三世纪色彩的讨论。这一例证可用来说明，自主灵魂（其存在被视为理所当然）的观念在欧洲的任何地方都并没有消亡或成为中世纪遗留下来的僵尸。

如果我们记住这一点，我们或许能够鼓起勇气，考虑是否有可能建立一种“有灵魂的心理学”，即建立一种最终建立在自主精神原则基础上的心理理论。我们不必为这样一种工作不合时宜而感到惊惶，因为假设“精神”并不比假设“物质”更为虚幻。既然我们事实上并不知道精神如何能从物质中产生出来，也不能否认精神事件的实在性，我们就可以自由地尝试一次以另一种方式来形成我们的假设，设想人的心理起源于一种精神原则，这种精神原则也同物质一样，是不能为我们的知性接受的。这肯定不是一种现代心理学，因为要成为现代的就要否认这种可能性。因此无论是好是坏，我们仍必须返回我们祖先的教导，因为正是他们作出了这样的假设。

古代的看法是：灵魂本质上是肉体的生命，是生命的气息，或者是一种生命力，这种生命力在知觉到的瞬间，在怀孕时期，在诞生之时，就具有了空间的和肉体的形式，在人停止呼吸之后，又再一次离开正在死去的肉体。灵魂本身就是一种没有广延性的存在，因为它存在于取得肉体形式之前和之后，所以它被认为是没有时间性的，因而也是不朽的。从现代科学心理学的观点看，这种观念自然纯粹是幻想。但既然我们并不打算沉溺于哪怕是现代的种种“形而上学”，我们就要对这种由来已久的观念作一次不怀偏见的考察，看看它是否有经验上的正当理由。

人们用来称呼自己经验的名称往往是富于启发性的。Seele（灵魂）一词的词源是什么呢？同英语中soul（灵魂）一词一样，它来自哥特语saiwala和古德语saiwalo，这两个词又可以从词源学上与希腊语aiolos（迅速运动、瞬间、闪烁）联系起来。希腊语中psyche（精神）一词又具有“蝴蝶”的意思。

Saiwalo同时又与古斯拉夫语sila（力）有关。这些联系使灵魂一词的本来意义变得明瞭了：它就是运动着的力也即是生命力。

拉丁语中animus（精神）和anima（灵魂）与希腊语anemos（风）是同一个词，希腊语中"风"的另一种说法pneuma也表示"精神"。同样的词在哥特语中我们发现有us-anan（呼出），在拉丁语中则是anhelare（喘息）。在古代北德，spiritus sanctus被翻译为atum（呼吸）。在阿拉伯语中，"风"是rih，而rūh则是"灵魂、精神"。希腊语psyche与此相似，也与psychein（呼吸）、psychos（冷）、psychros（冷、寒冷）、physa（风箱）有关。这些词源学上的联系清楚地表明：在拉丁语、希腊语、阿拉伯语中，对于灵魂的称呼是如何与气流、"精神的冷气"的想法有关。这或许正是原始观念之所以把灵魂说成是一种看不见的气体的缘故。

既然呼吸是生命的标志，它就应该被看作是生命，正象运动和动力也被看作是生命一样，这是完全可以理解的。按照另一种原始的看法，灵魂是火，因为温暖也同样是生命的标志。另一种十分奇怪然而并不罕见的原始观念，把灵魂认同为它的名称。一个人的名字也就是他的灵魂。由此而产生了一种风俗，即用祖先的名字来使他的灵魂在新生婴儿身上再生。这恰好意味着自我意识被承认为是灵魂的表现。灵魂也往往被认同为影子，因此践踏一个人的影子就是一种最大的侮辱。由于同样的原因，正午——赤道以南地区的鬼时（ghost-hour），被认为充满危险，因为这时候一个人的影子变得很小，这意味着生命受到威胁。在这种关于影子的看法中包含着一种观念，希腊人用synopados（他尾随身后）这个词表达了这一观念。他们

以此表达对一种无形的、活生生的事物的感觉，这种感觉使他们相信，与肉体分离了的灵魂就成了“幽灵”。

这些观念有助于说明原始人对精神有过什么样的体验。对他们说来，精神就仿佛是生命的泉源，是最初的动因，是一种具有客观实在性的幽灵般的存在。因此原始人懂得怎样同他的灵魂进行对话，灵魂之所以成为他内心的声音，恰恰因为它并不简单地等同于他和他的意识。在原始人看来，精神并不象我们认为的那样，是所有主观的东西的集中体现，是意志的主体，恰恰相反，它是某种客观的、自在的、独立生存着的东西。

这种观察事物的方式，从经验上讲有其正当理由，因为无论对于原始人，还是对于文明人，精神事件确有其客观的一面。它们在很大程度上并不受意识的支配。例如，有许多情结我们就并不能抑制；我们不能把一种恶劣的心情变成一种愉快的心情，我们不能命令自己做梦或不做梦。最理智的人有时也可能陷入某些想法中不能自拔，即使他运用最大的意志力量，也不能把这些想法从自己头脑中赶走。人的记忆所演出的那些疯狂把戏，有时会使我们惊愕万分，而那些不期而至的幻象随时都可能闯入我们的头脑。我们之所以相信自己是独立自主的，只是因为我们喜欢自我陶醉而已。实际上我们在极大的程度上受制于无意识所具有的正常功能，我们应该相信，无意识所具有的这种正常功能是绝不会放过我们的。如果我们对神经症患者的心理过程进行研究，我们会发现，心理学家要是在精神和意识之间划等号，那将是十分荒谬可笑的。众所周知，神经症患者的心理过程与所谓正常人相比，几乎完全没有什么两样——在今天，谁能自信地说他不是神经症患者呢？

既然如此，我们最好还是承认，把灵魂看成客观实在，看

成某种独立自足、变化多端、凶吉难测的东西，这种古老观念，确实具有某些正当的理由。更进一步说，这种如此神秘、如此令人恐惧的东西，同时又正是生命的源泉，这种假设从心理学角度看是不难理解的。经验告诉我们，“我”的感觉即自我意识是从无意识生命中成长起来的。婴儿具有精神生命却没有任何明显的自我意识，因此生命的最初几年几乎没有在他的记忆中留下任何痕迹。我们所有那些美好、有益的思想火花究竟从何而来呢？我们那些热情、灵感，我们那些生气勃勃的感觉究竟从何而来呢？原始人在他的灵魂深处感觉到生命的跳跃，他因此而相信一切对生命发生影响的东西，相信各种各样的巫术实践。对他说来，这正是灵魂之所以就是生命本身的缘故。他并不认为自己操纵着灵魂和生命，相反，他感到自己在各方面都从属于灵魂和生命。

灵魂不朽的观念对我们说来无论多么荒诞无稽，对原始人说来却根本不是不可思议的事情。灵魂毕竟是一种非同寻常的东西，因为别的一切存在着的事物都占据着一定的空间，灵魂却没有自己固定的处所。当然，我们认为我们的思想就在头脑里，但一旦它进入情感，我们又觉得仿佛不一定如此，它们又好象更多地居住在心的领域。至于我们的感觉则更是遍布全身。我们的理论认为意识的位置在头脑，但普厄布洛印第安人却对我说：任何聪明人都知道他是在用心思想，而美国人竟相信他们的思想在脑袋里，美国人简直疯了。某些黑人部落相信心理活动既不发生在头脑里也不发生在心里，而是发生在肚子里。

除了这种心理区域的不确定之外，还有另一重困难。这就是心理内容除了在某些特殊感觉领域内，一般都是非空间性的。我们能够把思维确定为什么样的形状和体积呢？它们是小、是

大、是长、是薄、是重？是流体的、直线的、还是圆形的？如果我们希望通过生动的画面想象一种第四维的非空间性的东西，我们当然没有别的办法，只能把思想纳入自己的模式。

如果我们能够根本否认精神的存在，一切事情当然也就简单得多。但这里我们却接触到对某种东西的直接体验，这种东西植根于我们那个可测量可思考的三维实在的中央，它在各个部分各个方面都与后者有着神秘的差异，然而却仍然反映着后者。人的心理既可以视为一个数学点，又可以视为群星分布的宇宙。于是，那些素朴的心灵认为这种矛盾悖谬的存在毗邻于神圣，也就不值得大惊小怪了。如果它并不占据空间，它当然也就没有肉体。肉体可以死亡，但这种无形体、不可见的东西又怎么可能消逝呢？更何况，生命和心理在我能够说"我"之前就已经为我存在了，当这个"我"消失之后（一如在睡眠中和无意识状态中一样），生命和心理仍在继续（我们对别人和自己的梦的观察告诉了我们这一点）。面对这样的经验，那些单纯的心灵又怎么会否认灵魂居住在肉体之外的某一王国中呢？我必须承认，在这种所谓的迷信之中，一如在有关遗传和本能的研究发现中一样，我几乎看不出有什么荒谬的胡说八道。

如果我们想到，在古代文化中，从原始时期开始，人总是把梦和幻觉看作信息的来源，我们也就不难理解，为什么从前总是把高尚的甚至神圣的知识归因于灵魂。事实上无意识中的确容纳着所有阈下的知觉，其范围之广足以令人吃惊。原始人承认这一事实，因而把梦和幻觉当作重要的信息来源。象印度和中国这样一些伟大而又持久的文化，就建立在这种心理学基础之上并从中发展出一套自我认识的理论，这一理论在哲学和实践中都被他们精致和完善到很高的程度。

高度重视无意识心理，把它作为知识的源泉，绝不是由于西方理性主义喜欢推测而产生的一种幻觉。我们倒更倾向于假定一切知识最终都来自虚无。但今天我们却清楚地知道，无意识中容纳着许多东西，如果这些东西能够成为意识，就会导致知识的无限增长。现代有关动物本能（例如昆虫本能）的研究，已经搜集积累了大量的经验材料。这些经验材料表明：如果有一天人也象昆虫那样，他将具有比现在更高的智慧。当然，不可能证明昆虫掌握着自觉的知识，然而常识却不容我们怀疑它们的无意识行为模式也是它们的心理功能。人的无意识同样容纳着所有从祖先遗传下来的生活和行为的模式，所以每一个婴儿一生下来就潜在地具有一整套能够适应环境的心理机制。这种本能的、无意识的心理机制始终存在和活跃于成人的意识生活中。一切自觉意识到的心理功能都事先存在于无意识的心理活动中。无意识也象意识一样知觉、感受和思维，也象意识一样具有目的和直觉。这一点，我们从心理病理学领域，从对梦的过程的研究中，找到了充分的证据。意识和无意识的心理机制，只是在某一方面才有着本质的不同。尽管意识更精确集中，但同时它也短暂易逝，并且仅仅指向直接存在和直接注意的领域；何况它所容纳的仅只是个体在几十年经验中接触到的那些材料。“记忆”的广大区域是一种人为的接受，主要由书本知识构成。无意识的情况却完全不同，它并不清晰集中，而显得模糊暧昧，它的内容十分广泛，能够以最相互矛盾的方式，同时容纳最杂乱的因素。不仅如此，它除了容纳着不可胜数的阈下知觉外，还容纳着从我们祖先——他们以他们的存在为物种的演化做出了贡献——的生活中积累起来的丰富财富。如果允许我们将无意识人格化，则可以将它设想为集体的人，既

结合了两性的特征，又超越了青年和老年、诞生与死亡，并且掌握了人类一二百万年的经验，因此几乎是永恒的。如果这种人得以存在，他便超越了一切时间的变化，对他说来当今犹如公元前一百世纪的任何一年。他会做千百年前的旧梦，而且，由于他有极丰富的经验，又是一位卓越的预言家。他经历过无数次个人、家庭、氏族和人群的生活，同时对于生长、成熟和衰亡的节律具有生动的感觉。

不幸的是，或许不如说幸运的是，这一切都是梦幻。当然，尽管我们对此并不比对昆虫的了解有更多的把握，但至少在我们看来似乎是，这种在梦中显现给我们的集体无意识，自身并不能意识到自身的内容。何况，集体无意识并不象一个人，倒好象我们在梦中，或者处于不正常的心理状态时涌入我们意识的无尽水流和汪洋大海般的幻影和形象。

显然我们不能将无意识心理中这种巨大的经验体系称之为幻觉，因为我们可以看到可以触及的机体本身就正是这种体系。它自身内部仍保留着原始时代的进化痕迹，并且肯定是作为一个统一整体有目的地运转着，否则我们即不能生存。显然，没有人会认为比较解剖学与比较生理学是无稽之谈，同样，我们也不能把集体无意识说成是幻觉或拒不承认它是知识的重要来源，进而取消对它的研究。

从表面上看来，人的精神似乎根本是对于外部事件的反映，不仅由外部事件所导致，而且在外部事件中有其根源。最初我们也以为，只能从外部和从意识的方面来解释无意识。众所周知，弗洛伊德曾进行过这方面的尝试。但这一尝试只有在无意识实际上是通过个人存在和个人意识才得以产生的情况下，才有取得成功的希望。事实上，无意识作为从原始时代遗传下来

的心理功能的体系，总是先于意识而存在。意识不过是无意识的后裔而已。显然，如果我们企图用后辈的一套术语来解释祖先的生活，无疑将显得牵强附会。同样，在我看来，把无意识视为意识的产物也是不正确的。如果我们转而采取另一种方式，或许倒更接近于真实一些。

当然，这是过去时代的观点了，这种观点知道：经验的无尽宝藏深深埋藏在短暂的个人意识的界线之内，所以个人的灵魂必须从属于一个精神的世界体系。他们不仅作出了这样的假说，而且还毫不怀疑地相信：这样的精神体系是一个有意识有意志的存在，甚至是一个人，他们把这种存在叫做神，即所谓实在的精华。对他们说来，他才是最真实的存在，是所谓第一因，灵魂只有通过他才能获得解释。这种假说在心理学上有一定道理，因为只有这样一个具有永恒经验因而几乎是不朽的存在，与人相比，才应该被称之为“神圣”。

我在前面说过，心理学如不把物质世界作为理论基础，而诉诸其活动原则既不是物质及其属性也不是任何能量状态，而是所谓“神圣”的精神系统，将会遇到什么样的麻烦。在这种时候，我们很容易受自然哲学的现代招牌的诱惑，把能量或 élan vital （生命冲动）称为神，这样来把精神和自然合二为一。这一工作，只要是受限于思辩哲学的神秘尊严，那当然不会有多大危害。但如果我们把这一观念运用到心理学的实际领域——在那里只有实际理论才能行之有效，我们立刻就会发现自己陷入了最没有希望的困境。我们并不想建立纯粹学院口味的心理学，也不想寻找于实际人生无补的解释。我们需要的是一种实用心理学，它能够结出有益的成果，它解释事物的方式正确与否必须由在病人那儿取得的成果加以验证。在实际的心理治

疗中，我们总是努力使人们适应生活，我们没有闲暇去建立那些并不关心病人，甚至可能侮辱损害病人的理论。这样我们就面临一个生死攸关的问题：我们究竟把自己的理论置于物质还是精神的基础上。我们切不可忘记，一切精神的东西从自然主义观点看都是假象；另一方面，精神为了保持其自身的存在，往往也不得不否认和掩盖物理的事实。如果我仅仅承认自然主义的价值，以物质的名义来解释一切，我就会降低、妨碍甚至毁灭我的病人的精神发展。如果我片面地坚持精神的解释，我又会误解并伤害那些以自己的权利作为物质的存在而存在的自然人。在心理治疗过程中，由这种错误所导致的自杀并不占少数。无论能量是上帝，抑或上帝是能量，都与我无关。因为归根到底，这种事我怎么可能知道呢？然而对此作出心理学的恰当解释，这一点我却必须做到。

现代心理学家既不站在这一边也不站在那一边，而发现自己置身于两者之间，危险地使自己同时既相信这又相信那。这种处境为浅薄的投机取巧开辟了一条迷人的道路。这无疑正是coincidentia oppositorum即理性超越对立面的极大危险。对矛盾双方都给予同样的重视，除了导致无目的无形式的不确定性，还能导致什么呢？与此相对照，我们倒更容易欣赏一种毫不含糊的理论所具有的优点，因为它提供一种可用来作为参照点的立场。现在，我们无疑正面临最困难的问题。一方面，我们必须寻求一种建立在实在之上的理论；另一方面，现代心理学家一旦给实在的精神方面以应有的评价，他就再也不可能绝对地立足于实在的物质方面；同样，他也不可能再完全立足于实在的精神方面，因为他同样不能忽视实在的物质方面所具有的相对合法性。那么，现代心理学家究竟应寻求什么样的理论

基础呢？

以下是我试图解决这一难题的思考：自然与精神之间的冲突，不过是精神生活固有矛盾的反映。由此所揭示的物质的和精神的方面之所以显得相互冲突，归根结底是因为我们不懂得精神生活本身具有的性质。无论什么时候我们凭借我们人类的理解力，想要说明某种我们迄今尚未掌握并且也不能掌握其最深根源的东西，我们就不能不——如果我们真诚的话——心甘情愿让自己自相矛盾。我们必须把这种东西放在相互对立的方面加以考察，以便能够完整地把握它。物质和精神之间的冲突仅仅表明：精神生活在最深的根源上是不可理解的"某物"。这无疑是我们唯一的直接经验。我所经验到的一切都只是心理的东西。甚至肉体的疼痛也只是我经验到的一种心象；我的感官印象加诸于我的是一个占有空间的难以把握的对象世界，而感官印象本身则不过是一些心象，并且只是这些心象才构成了我的直接经验，因为只有它们才是我的意识的直接对象。我自己的精神甚至改变和伪造实在，它把实在窜改到这样一种程度，以致我不得不依靠人为的手段来确定事物在我之外究竟是什么模样。于是我发现，所谓声音不过是不同频率的空气振动，所谓颜色不过是不同长度的光波。事实上我们的确被各种各样的心象所包围，以致我们根本不可能深入到外界事物的本质中去。我们的一切知识都由心理的材料构成，因为只有它才是最直接的，所以也只有它才是最真实的。这样也就有了心理学家能够找到的一种实在即心理的实在。

如果我们希望更深入地理解这一概念的含义，我们会发现：某些心理内容、心理表象似乎来源于我们身体所隶属的"物质"环境，而另一些同样真实的心理内容和心理表象则似乎来源于与

物质环境不同的精神领域。无论我在头脑中想象一辆我希望买到的汽车，还是想象我死去的父亲灵魂所在的天国，无论它是一个外在事实还是一种与我有关的思想，这两种心理活动都是心理的实在。唯一的区别在于：一种心理活动涉及物质世界，另一种心理活动则涉及精神世界。如果我把我关于实在的概念移到心理这一平面上——只有在那里它才具有合法地位，也就结束了心灵与物质、精神与自然作为相互矛盾的解释原则以及彼此之间发生的冲突。它们都成了纯粹的标签，用来说明充塞在我意识领域中的心理内容的不同来源。如果火烧伤了我，我并不追问火有无现实性；假若我被鬼魂将要出现的恐怖所纠缠，我却用这只不过是错觉的想法来安慰自己。然而，火不过是一种物理过程的心象，其性质归根到底并不明了；同样，我对于鬼魂的恐惧也不过是来源于精神领域的一种心象，其真实性并不亚于火的真实性，因为我的恐惧和火所导致的疼痛一样，都同样是真实的。至于说在我的恐惧下所隐藏的心理过程，对于我也正如物质的根本性质一样是未知的。除非用化学和物理学的概念，我绝不会想到用别的方式去说明火的性质；同样，除非以精神过程的概念，我也绝不想以别的方式去解释我对于鬼魂的恐惧。

一切直接经验都是心理经验，因而直接的现实只能是心理的现实。这一事实说明了为什么原始人把精灵以及巫术的影响同物理事件放在同样的平面上。他们没有把自己本初的经验分裂为彼此对立的方面。在他们生活的世界里，精神和物质还是相互渗透的，他的神祇还徘徊在森林中、原野上，他就象一个婴儿，尚未完全出世，还禁锢在自己的心理中——如禁锢在梦中一样，他生活的世界还不曾被纠缠着初醒心智的理解的苦恼所

扭曲。当这一原生世界分裂为精神与自然之后，西方为自己夺回了自然，它在气质上倾向于相信自然，而每一种想使自己更接近精神的痛苦努力，都不过只是令他更深地陷入自然之中；相反，东方却为自己取得了精神，并通过把物质解释为纯粹的幻象——玛雅（maya）而继续梦一般沉溺在亚洲式的污秽和苦难中。但既然地球和人类都只有一个，东方和西方就不能把人性分裂成彼此不同的两半。心理实在仍然保持其原初的太一，等待人类前进到这样一种意识水平，那时候人不再只相信一面而否认另一面，而是承认两者都是同一心理的构成因素。

如果这样去理解心理实在，我们就完全可以说：心理实在的观念是现代心理学所取得的最重要的成就。这一观念被人们普遍接受，在我看来似乎只是一个时间问题。它最终必定为人们接受，因为只有它才能使我们理解心理现象的丰富性和独特性。如果没有这一观念，我们就必然会以一种粗暴的方式来解释我们的心理经验而伤害其中善良的一面。如果我们拥有这样一种观念，对于精神生活中表现为迷信与神话、宗教和哲学的一面，我们就能够给予应有的评价。心理的这一方面将不再受到人们的歧视。诉诸感官依据的真理固然可以满足我们的理智，却不能激动我们的情感，并通过赋予人生以某种意义来表现我们的情感。说到善恶一类的事情，起决定作用的往往正是情感。情感如果不给理智以援助，理智通常是软弱无力的。理智和善良愿望使我们幸免了世界大战吗？或者它曾经使我们幸免过任何灾难性的愚蠢行为吗？试以希腊罗马世界转入封建时代为例，或者，以伊斯兰文化的迅速传播为例，有哪一种精神的和社会的革命是从理智中产生出来的呢？

作为一个医生，我当然并不直接关心这些重大问题；我的

职责是治疗病人。迄今为止，医学一直沉溺在幻想中，以为唯有通过它才能治疗疾病；然而现在却有人呼吁，说这种观点根本是错误的，并要求对病人而不是对疾病进行治疗。在治疗心理疾患的过程中，我们也面临同样的要求。我们越来越多地把注意力从疾病的症状转移到作为一个有机整体的人身上。我们逐渐明白：心理疾患并不是一种有明确部位和严格界限的局部现象，而毋宁是一种由整个人格所负荷着的不正确心态的症兆。因此，绝不能局限于治疗疾病本身，只有对整个人格进行治疗，才有获得成功的希望。

我回忆起这样一件意味深长的事情。一个极其聪明的年轻人，在对医学文献作了一番彻底研究之后，对自己的神经症进行了细致的分析。他把他的发现写成了一篇很不错的专著，准备拿去发表。他带着手稿来找我，要求我读了以后告诉他，为什么他至今仍未痊愈，而根据他的科学判断，他早就应该恢复健康。读了他的文章之后，我不得不承认，如果这仅仅是一个发现神经症病因的问题，那么他的确早就应该恢复健康。但既然现在他没有恢复健康，我想他的人生态度可能有某些重大错误，虽然这一点并没有从他的症状上反映出来。在他回忆他的病史的时候，我注意到他说他经常在圣莫里茨和尼斯度过冬季。我问他度假的这笔开销由谁负担，这才知道有一个爱着他的贫穷的女教师，几乎使自己忍饥挨饿地一味迁就这位年轻人去那些游乐之地。他良心的谴责正是他致病的原因。这足以说明为什么他那些科学的分析并没有产生任何实际效果。他的基本过错在于他的道德态度。他吃惊地发现我看问题的方式居然完全是非科学的，因为道德与科学根本没有任何关系。他自以为他能够以一种科学的态度来把这种他内心深处不能容忍的不道德

行为置诸脑后，他甚至根本不承认存在着任何内心冲突，因为他的情妇给他这些钱完全出于心甘情愿。

从科学的角度，我们对此爱怎么想就怎么想，然而事实却明摆着：绝大多数文明人根本不能容忍这种行为。道德态度是生活的实在要素，心理学家如果不想犯最严重的错误，他就必须对此给以慎重的考虑。同时，他还应该记住，某些并非建立在理性之上的宗教信念，对许多人说来却是生命的必需。此外，还存在着能够导致或治愈疾病的心理实在。我经常听见病人这样说："如果早知道生活有意义有目的，我心里就不会有这些烦恼了。"无论这些病人富有还是贫穷，有无家室与社会地位，事情并没有什么两样，因为身外之物并不能赋予他的生活以意义。这更多地是对于精神生活的一种非理性的需要。他需要的这种东西不能从大学、图书馆甚至教堂里得到，因为他从那儿得到的东西仅仅触及他的头脑而并不能激动他的心。在这种情形下，医生揭示出精神因素的真正意义就具有极大的重要性。与此同时，病人通过主要是宗教内容的梦境，援助和满足了这一生命的需要。不承认这些无意识内容的精神上的来源必然导致错误的治疗和治疗的失败。

灵魂性质的一般概念是精神生活必不可少的构成要素，我们可以从所有具有一定程度清醒意识的人身上指出这些概念。它们的相对缺乏或遭到文明人的否认，必将被视为堕落的标志。鉴于心理学在迄今以来的发展过程中一直主要从物质的因果性中考虑心理的过程，心理学的未来任务将是研究心理过程的精神上的决定因素。今天心灵的自然史并不比十三世纪的自然科学更先进。我们不过是刚刚开始对我们灵魂的体验给以科学的注意。

如果现代心理学能够夸耀说它已揭示了心理的任何方面，那它最多也只是揭示了心理的生理学方面。我们可以比较今天的情形与十六世纪医学的状况，那时人们刚开始研究解剖学，根本还没有哪怕是最模糊不清的生理学概念。同样，对人的心理的精神方面，我们今天也只有极为零碎的知识。我们已经知道，心理中存在着变化着的精神过程，它们构成了原始人著名的入会仪式（initiation rites）的基础，构成了由瑜珈实践所诱发的状态的基础。但我们还没有能够成功地揭示其特殊规律。我们只知道许多神经症起因于这些过程的躁动失调。心理学研究还没有能够揭示人的心理的一切方面：人的心理仍象所有深邃的生命奥秘一样朦胧模糊和难以把握。我们至多只能说，在希望解开这一巨大隐谜的道路上，我们已经做过些什么样的尝试，以及今后我们打算做些什么。

（冯川译自《荣格文集》英文版卷8，苏克校）

集体无意识的原型

集体无意识这一假设属于那种起初人们认为奇怪、但不久却被人们掌握和应用的熟悉概念。一般的无意识概念就是这种情况。以卡勒斯和冯·哈特曼二人为主所提出的哲学上的无意识概念，在唯物主义及经验主义强大潮流冲击下几乎消失得无影无踪，但现在又逐渐开始在医学心理学这一科学领域里重新出现。

最初，无意识概念仅限于指那种受到压抑的或遗忘的内容状态。甚至弗洛伊德，他至少是隐喻地让无意识登台表演，也认定无意识只不过是遗忘和压抑内容的集合场所，而且仅仅由于这种情况才具有一定的功能上的意义。因此，对于弗洛伊德来说，虽然他看到了无意识这一概念具有古老和神话色彩的思想形式，他仍然赋予无意识以完全个人的特性。[1]

或多或少属于表层的无意识无疑含有个人特性，我把它称之为"个人无意识"，但这种个人无意识有赖于更深的一层，它并非来源于个人经验，并非从后天中获得，而是先天地存在的。我把这更深的一层定名为"集体无意识"。选择"集体"一词是因为这部分无意识不是个别的，而是普遍的。它与个性心理相反，

---

[1] 弗洛伊德在其近期的著作中将这里的基本观点作了区别。他称本能心理为伊德（id），而它的"超我"（super ego）指的就是集体的意识，个体的一面指部分的有意识和部分的无意识（因为这是压抑的）。——作者原注

具备了所有地方和所有个人皆有的大体相似的内容和行为方式。换言之，由于它在所有人身上都是相同的，因此它组成了一种超个性的心理基础，并且普遍地存在于我们每一个人身上。

只有在产生了“可以意识到的”内容时才具备了认识心理存在的条件。因此，只有当我们能够对无意识的内容加以说明时才能够对其进行探讨。个人无意识的内容主要由名为“带感情色彩的情结”所组成，它们构成心理生活中的个人和私人的一面，而集体无意识的内容则是所谓的“原型”。

原型一词最早是在犹太人斐洛谈到人身上的“上帝形象”时使用的。它也曾在伊里奈乌的著作中出现，如：“世界的创造者并没有按照自身来直接造物，而是按自身以外的原型仿造的。”在《炼金术大全》中把上帝称为原型之光，这个词多次在狄奥尼修法官的著作中出现。例如在《天国等级》第二卷第四章中写到“非物质原型”以及在《天国等级》第一卷第六章中写到“原型石”。原型一词未见于圣·奥古斯丁的著作中，但文中是有此涵义的。例如他在《杂说》第八十三条中写道：“主要观点虽未形成……但确存在于上帝的思想中。”原型这个词就是柏拉图哲学中的形式。为了我们的目的，这个词既适宜又有益，因为它向我们指出了这些集体无意识的内容，并关系到古代的或者可以说是从原始时代就存在的形式，即关系到那些自亘古时代起就存在的宇宙形象。列维-布留尔所用的“集体的表现”一词是指那些世界的原始观念中的形象符号，但也同样适用于无意识的内容，因为它实际上指的是同一事物。原始部落的传说与原型有关，但这些原型已采用特殊方式加以修改。它们已不再指无意识所包含的内容，而变为意识的公式，根据传统进行传授，并且一般是秘密传授。这种传授是一个传递那些溯源于无意识的集体内容

的典型方式。

另外一个众所周知的表达原型的方式是神话和童话。但是这也是从古代传下来的一些具有特殊烙印的形式，在这里，原型一词只能够间接地应用于"集体表现"，因为它指的只是那些尚未经过意识加工的心理内容，所以还是心理经验的直接材料。从这个意义来说，在原型和经过演变的历史公式之间存在着很大差别，尤其是在较高级的秘密传授中，原型所表现出来的形式可以准确无误地揭示出意识加工所施加的品评估价的影响。正如在我们的梦境和幻境中所遇到的那样，原型的直接表现更富于个性和更难理解，例如，它就比神话更为天真幼稚。原型从根本上说是一种无意识的内容，当它逐渐成为意识及可以察觉时便发生改变，并且从其出现的个体意识中获得色彩[1]。

顾名思义，那么原型的词义从它和神话、秘密传授以及童话之间的关系来看，是足够清楚的。不过当我们试图确定何种原型属于"心理学性质"的时候，事情就变得比较复杂了，至今神话学者仍然求助于太阳、月亮、气象学、植物学以及其它类似的观念。他们至今才承认，神话是揭示灵魂现象的最早和最突出的心理现象。原始人对显见事实的客观解释并不那么感兴趣，但他有迫切的需要，或者说他的无意识心理有一股不可抑制的渴望，要把所有外界感觉经验同化为内在的心理事件。对原始人来讲，只见到日出和日落是不够的，这种外界的观察必须同时也是一种心理活动，就是说太阳运行的过程应当代表一位神或英雄的命运，而且归根到底还必须存在于人的灵魂之中。至于所有的神话化了的自然过程，例如冬夏、月亮的圆缺、雨

1 为了准确应当注意区别"原型"和"原型观点"。原型具有假设性质，并非代表性模式而犹如生物学中的"行为的图式"。——作者原注

季等等都绝不是客观现象的喻言[1]，而是内在的无意识心理的戏剧的象征性表现，通过形象化的方式接近人的意识——即在自然现象中反映出来……。

原始人的主观性给我们留下了如此强烈的印象，应该使我们早就猜想到神话与一些心理活动有关。他对自然界的知识从本质上说是一种无意识心理过程的语言和外衣。这个过程是无意识的，这件事实本身说明了为什么人在企图解释神话的时候想到了一切，但却恰恰想不到心理活动。他根本不知道，心理活动包括了产生神话的全部形象，而我们的无意识只是一个正在内在戏剧中表演和受难的主体，而这种戏剧是原始人借助比拟类推的方法在大大小小的自然过程中重新发现的。

“你命运的星宿在你自己的胸中，”塞利对华伦斯坦说——只要我们知道哪怕一点儿心的秘密，这一名言也就完全能够满足所有的占星术士了。但人们长久以来对此却所知极少，今天的情况我也不敢说就要比以往好一些。

部族学问总是神圣的和危险的。一切秘密传授所追求的都是对看不见的精神事物的理解，并且它们都各自自封为绝对权威。对于原始学问来说是确实的东西，在更高的程度上对于统治着世界的各大宗教来说也同样是确实的。它们都包容着某种最初隐藏不露的启示的知识，只把灵魂的秘密陈列于各种光辉的形象之中。它们的圣殿和神籍以形象和言词宣述着那因年代的久远而变得神圣起来的信条，并使得这信条能为每一颗虔敬的心灵、每一双敏锐的眼睛和每一缕最幽远的思绪所理解。我们确实不能不说，越加美丽的事物，便是越为崇高的事物；不

---

① 喻言是意识内容的一种译意，而象征则是对于至今仍未认识到的、只能猜测其性质的无意识内容的一种最好表示法。——作者原注

断进行而来的、随传统继承而来的形象越是包容万方，它也就越是远离个人的经验。我们只能够摸索出一条路来进入到这一形象之中去，感觉到它的微妙，然而它的原始的经验是早已经失去了。

为什么心理学在各门经验科学中是最年轻的呢？为什么我们没有早早的发现无意识、启开它那些永恒形象的宝库呢？答案非常简单，因为我们对每一个精神现象都有一个宗教的程式——这是一个远比直接经验更为美丽和包容性更大的程式。尽管对许多人来说，基督教的世界观已经变得黯然失色，但东方象征的宝库仍然满是神奇，在长时间内还能够足以滋养那种追求外表的绚丽新鲜的热情。而且，这些形象——不管它们是基督教的，是佛教的，还是你所愿意的任何教的——都是美丽、神秘而富于自觉性的。自然，我们越是熟悉这些形象，就越是不断的使用它们，从而把它们磨得光滑平润，结果到头来只剩它们平庸、浅薄的性质以及毫无意义的似非而是了。圣灵感孕的神秘，或者父子同质，或者决非三个一组的三位一体——这些形象已经不能再借翼与哲学幻想的翱翔了，它们已经全然僵硬，仅成了信仰的对象而已。鉴于这一原因，一般有教养的欧洲人的宗教需要及其信仰的头脑和哲学的思考为东方的象征所吸引这一事实也就毫无令人惊异之处了。他们是为印度那些宏壮的神的概念和中国道家哲学的深渊所吸引的，这情况颇象在古典时代人们的心智曾为基督教的观念所抓住一样。许多欧洲人开始时完全倾伏在基督教象征的影响之下，但随着日益贫瘠的象征体系最后发展成一种繁杂得不堪容忍的“我—你”关系以后，他们便陷入了克尔凯郭尔似的神经病状态之中，或者说一种克尔凯郭尔似的与上帝的关系之中，最终也沦为东方象征的魔力

与新奇的俘虏了。但是，这种对东方象征的屈服并不意味着失败，它反倒证明了宗教意义上的兼收并容性和生命力。我们在有教养的东方人那里也能观察到同样的情形，他们也常常感受到基督教象征的吸引，感受到与东方式头脑那么格格不入的科学的吸引，最后竟能培养起一种对基督教和科学的令人羡慕的理解。人们拜伏在这些永恒形象的脚下，是完全正常的现象。事实上，这些形象的作用也正在于此，它们本来就是为着吸引人、折服人、蛊惑人和压倒人而生就的。它们从启示的原始物质中被创造出来，映照着无穷奇特的神的经验；这便是它们总给人一种神的预感而同时又保护他不直接体验到神的原因。多亏了人类精神那么多世纪以来的劳绩，才将这些形象溶入了一个广泛的思想体系之中；这一思想体系赋予这个世界一种秩序，同时，它又被一个强大的、分布辽远而又历史悠久的机构所代表着，这个机构就是教会。

为了最好地说明我的意思，我将用伏利乌的尼古拉斯兄弟作为例子。他是瑞士的神秘论者和隐士，新近才被封为圣徒。他最重要的宗教经验或许就是所谓的"三位一体显圣"。这一显圣的幻象几乎占据了他全部的心灵，使得他把这幻象画在了(或者请人画在了)他的小屋的墙上。这幅画现在还保存在萨息森教区的教堂里，它画的是一个被分成六个部分的曼荼罗，中央是戴着皇冠的上帝的面容。现在我们知道了，克劳斯兄弟（即尼古拉斯兄弟）曾经借助于一个德国神秘论者所写的插图版祈祷小册子来研究他的显圣幻象的性质，我们知道他极力想把他的原始经验套进一个他所能理解的框架之中。数年来他都从事于这一工作。这就是我所称的象征的"加工"。他对于显圣的幻象性质的思考，因为受他用作导线的神秘图画的影响，难以避

免地引他得出了这样的结论：他一定是窥见了圣三位一体本身——那最崇高的、永恒的爱。现存萨息森的"洁"本可以证明这一点。

然而克劳斯兄弟的原始经验却是完全不同的，在他的迷狂中启示给他的是一种异常恐怖的景象，他的面目都因之而吓得改变了形状——而且改变得那么厉害，旁人见了都感到无比的害怕。他看到的是一种极度强烈的景象，对此，沃尔弗林，我们最早的资料来源，是这样写的：

> 所有来看他的人一见之下都充满了恐惧。他自己曾经解释过这原因，说他看见了一束刺目的光芒，这光芒象一张人的脸，他刚一看见它就害怕自己的心脏会裂成碎片。恐惧攫住了他，他马上转过脸去，倒在了地上。这就是他的脸至今看着还吓人的原因。

这一幻象正好可以与《启示录》1：13ff中的幻象相比较，启示录里的那个奇异的基督形象，其狰狞与奇特的程度除了七眼七角的怪羊（《启示录》5：6f）外没有任何东西能够超过。要找出这个基督形象与福音书中的基督形象之间的关系，实在是件非常困难的事情。因此，最早的那些材料来源都以非常明确的态度来转述克劳斯兄弟的幻象。一五〇八年，人文主义者卡尔·波维纳斯（查尔斯·德·波叶尔）在给一个朋友的信中写到：

> 我希望能告诉你在天上向他显现的一幅幻象，那是一个群星闪烁的夜晚，他站着，沉浸在祷告和沉思之中。他看见了一个人的形状，带着一张充满了愤怒和恐吓的可怕的脸。

这一转述与《启示录》1：13提供的现代扩充极相吻合。我们也不应忘记克劳斯兄弟的其它幻象，如披着熊皮的基督，圣

父圣母，以及他自己作为圣子的幻象，它们都展示出一些实在不合教义的特征。

传统的解释法将这次重大的幻象与萨息森教堂的三位一体图联系在一起，所谓“朝圣者之域”中的轮盘象征也同样与这幅图画相联系。我们得知，克劳斯兄弟曾把那轮盘的图画给一位朝圣者看，显然，那图画占据他的头脑已有相当时间了。勃朗克的观点与传统解释法大相径庭，他认为幻象与三位一体图并无联系。但在我看来，这一怀疑论调似乎又走得太远了些，在克劳斯兄弟对轮盘的兴趣中肯定藏着某种原因。象他所经历的这种幻象常常是会导致头脑的混乱与崩溃的（目睹心脏“裂成碎片”）。我们从经验得知，保护性的圆圈——曼荼罗，是对头脑混乱状态的一剂传统的解药，因此，克劳斯兄弟迷恋于轮盘象征的原因也就非常清楚了。对那次作为上帝体验的可怕幻象的解释也不必离谱太远；在我看来，那次重大的幻象与三位一体图的联系，以及这两者与轮盘象征的联系，在心理学的基础上都是非常可能的。

这一无疑是可怕的与高度令人不安的幻象，象火山一样在他的宗教世界观中喷涌而出，没有任何合于教义的预兆和评注，因此自然需要长时期的吸收来使它融合入精神的整个结构之中，从而恢复被扰乱的精神的平衡状态。克劳斯兄弟在教义的基础上与他的经验取得了和谐，然后便如同盘石一样的坚固了。教义把某种活生生的、可怕的东西转化成了三位一体观念的美丽的抽象形式，由此它证明了自己的吸收能力。但这一和谐也同样可以在一个完全不同的基础上发生，在一个由幻象本身及其可怕的现实性所提供的基础上发生——这自然将对基督教关于上帝的概念大为不利，对克劳斯兄弟自己无疑还会更为不利得

多，那样一来他就不会再成为一个圣徒，而只会成为一个异教徒(如果不成一个神经病人的话)，并且可能会在火刑柱上结束他的生命。

这个例子证明了教义象征的用途：它将一次巨大的、有着危险的决定作用的心理经验——这一经验被恰如其份地称作一次“神的经验”——匡正成了一种人类理解力所能容忍的形式，既不局限这经验的范围，也不损害它压倒一切的重要性。我们在雅各布·波墨那里也遇到过这种神怒的形象，它与《新约全书》中天国慈父的上帝形象竟有着那么大的差距，仅仅这一点就很容易成为一种内心冲突的根源。不过雅各布·波墨的幻象正好与时代精神相符合，——那是十五世纪末，库萨的尼古拉的时代，他的“对立面统一”的公式实际上已经预示了即将到来的分裂。以后不久，《圣经》头六章里的上帝概念在新教中经过了一系列的再生。耶和华是一个在仍然未经分裂的状态中包含着对立面的上帝概念。

克劳斯兄弟抛掉习俗的陈规，离家数载，独处幽居，深深地窥进那黑暗的镜子，因此，原始经验的奇妙与恐怖向他降临了。在这种状况下，经过数世纪之久发展起来的教义中的神的形象就象一付治病的灵药，帮着他吸收原型形象的致命袭击，从而避免了被撕裂分崩的危险。昂吉努斯·西拉修斯就没有那么幸运了，内心的冲突把他撕成了碎片，因为在他的时代，被教义保证着的教会稳定已经崩溃了。

雅各布·波墨也同样知道一个“怒火”的上帝，一个真正的神秘上帝。但他一方面通过基督教的父子公式沟通了深刻而痛苦的矛盾，并思辩性地将它体现在他自己的世界观中——他的世界观尽管是诺斯替教的，但其所有的基本点又是基督教

的。如果不这样，他就会变成一个二元论者。另一方面，无疑是长期在秘密中酿制着对立面的合一的炼金术帮了他的忙。然而，在他显示神性的著作《灵魂问题一百一十讲》后面所附的曼荼罗图上，还是留下了对立倾向的明显痕迹。曼荼罗被分成了黑白两半，那些围绕着它们的半圆并不是合拢在一起构成一个环形，而是彼此背对着。

教义把集体无意识的内容大规模地化作某种公式从而替代了集体无意识的位置。在这个意义上，天主教的生活方式根本就不知道心理问题的存在。几乎整个的集体无意识生活都被输入进一条教义原型观念的河流中，在教义和仪式的象征形式下循规蹈矩地流淌着。它在天主教精神的内向性中体现了自己。我们今天所理解的集体无意识，以前从来没有成为过"心理学"的对象，即便在基督教教会还没有存在以前，古代的神话就起着与教会同样的作用，这些神话一直可以上溯到新时器时代的史前迷雾中。人类从来就没有缺乏过强有力的形象，精神深处的离奇事物总能够借着这些形象的魔力而得以掩蔽起来。无意识的形象总是出现在保护性和调和性的外衣之下的，这样，它们就被排挤出了精神的领域而进入了宇宙空间。

然而宗教改革的反传统潮流在这些神圣形象所筑起来的保护墙上冲开了一道缺门。自从那时候起，这些形象就一个接一个地坍塌瓦解了。它们因为与觉醒的理性相冲突而变得含糊暧昧，而且，人们早已忘掉了它们的意义。不过，难道人们真的忘掉了它们的意义吗？他们会不会从来就没有真正地知道过这些形象的意义，会不会是信奉新教的人们最近才幡然猛醒，发觉他们竟然一点也不懂得圣灵感孕、基督神性以及三位一体的复杂性所包含的意义呢？这些形象好象从来就在那儿摆着，人

们只是简单地接受了它们的存在，没有问过任何问题，也没有经过任何思考，就象人们装扮圣诞树、藏复活节彩蛋但却不知这些风俗的含义一样。事实就是这样，原型形象包藏着丰富的意义，只是人们从未想到过要问一下，它们究竟意味着什么。神祇们一一的死去了，这得归因于人们突然发现它们没有任何意义，它们只不过是由人的双手制造出来的一个个木头和石头的无用的偶像而已。然而实际上，人们所发现的只是，到那时为止他们还从未对这些形象进行过任何思考这一事实。当他们开始思考的时候，他们所借助的又只是他们称之为"理性"的东西——而这理性，说实在的，不过是他们的偏见和短浅目光的总和而已。

新教的历史是激烈反传统倾向的历史。一堵墙接着一堵墙倒塌了；一旦教会的权威已经粉碎，这破坏的工作也就并不显得太难。我们都知道，教会是怎样一片瓦一块砖地崩溃的——无论是在小事还是在大事上，也无论是在普遍的方面还是在具体的方面。我们也知道象征的惊人的贫瘠状况是怎样发生的，目前我们正生活在这样一种贫瘠的惊人状况之中。教会的权势随之而消失了——它成为一个被拔去了炮台箭垛的堡垒，成了一所被挖空了四面墙壁的房屋，无遮无掩地受着世界的狂风的吹袭，受着一切危险的威胁。

恰当地说，这次可悲的崩溃实在是触犯了我们的历史感，但骚乱不宁的状态并没有停止，它还在继续着，新教分裂成近四百个宗派这一事实清楚地表明了这一点。新教徒被抛进了一种毫无遮拦的景况之中，这景况足以使自然人瑟瑟发抖。当然，新教徒已经启蒙的意识决不会承认这一事实，他们平静地在别处寻找着欧洲已经失去的东西。我们寻求着灵验有效的形象，

寻求着能够满足我们心灵和头脑的不安的思想形式，于是我们发现了东方的宝藏。

对此决没有任何反对的意见，不管是在它内部还是为它自身。没人强迫罗马人大批进口亚洲的宗教祭礼。如果基督教真象所说的那样对日尔曼诸部落是“格格不入”的，那么在罗马军团的声威衰落以后，它们可以非常容易地把它排挤出去。但基督教还是留了下来，因为它符合原型模式。在以后数世纪的时间进程中，它变得来连它的创建人也会感到惊奇，如果它的创建人还活着的话。黑人皈依者的基督教也肯定是一种值得引起历史反思的现象。那么，为什么西方不能吸收东方的形式呢？罗马人也曾为了受教而去伊里乌西斯、撒摩得拉斯岛和埃及，据说埃及还曾为此办过一种定期的旅游业呢。

希腊和罗马众神的死亡也同基督教的象征一样，是出于同一种病症：那时的人们也象今天一样，发现他们在这一点上不曾有过任何的思考。另一方面，异域他方的神祇还保有无以穷尽的威信，它们有着怪诞难解的名字，它们的行为奇异而黑暗——有时与奥林匹斯的那些陈腐的丑闻录全然不同。至少，人们不理解亚洲的象征，在这个意义上，这些象征不象传统的神祇那样陈腐不堪。不过，人们对一切新的毫无疑虑地接受和对一切旧的毫无顾忌地抛弃这一习性在那时还没有成为一种问题。

那么这习性现在已经成为一种问题了吗？我们能否象穿上新衣服似的把自己装扮成一个裹上了皇袍的叫化子，或者一个化装成叫化子的国王呢？我们能否象这样为自己换上那些生长在异国的土壤里、贯注着异国的血液、说着异国的语言、为异国的文化所滋养、与异国的历史紧密地交织在一起的象征呢？

无疑这是可能的。或者，我们身上是否有着某种东西在向我们发号施令，叫我们不要去参与哑剧的演出，但却又甚至于要我们去为自己缝制戏装？

我深信象征的日益贫瘠是蕴含有某种意义的，它是一种具有内在一致性的发展。一切因我们不曾思考而与我们发展的意识脱离了有意义的联系的事物，都已经丧失了。如果我们现在象通神论者一样试图用东方那些艳丽的装饰物来遮盖我们赤裸的身体，我们将会错待我们自己的历史。一个人决不会仅仅为了要摆出一副印度君主的样子而将自己首先降到讨饭的地步。在我看来，公开地声明我们精神的困乏和象征的贫瘠，比起谎称是一笔本不属于我们的遗产的继承者来要好得多。我们是基督教象征体系的确实的法定继承人，但不知怎么我们却浪费掉了这笔遗产。我们让祖先们建造的房屋塌成了一片废墟，如今又想着要闯入我们的祖先们从来就不知道的东方的宫殿。今天，任何丧失了历史的象征而又不能满足于那些替代物的人都确定无疑地处在一种异常困难的位置上：他的面前伸展着一片空虚，他于恐怖中转过脸去，背对着这空虚的景象。更糟的是，这空虚中充满了荒唐的政治和社会观念，所有这些观念都以精神的苍白为其特征。但如果他不能与这些迂腐的教条主义者为相处，这次他就得眼睁睁地看着自己被迫严肃对待他那所谓的对上帝的信仰，尽管结果常常是他害怕自己如果这样做事情将会变得来更糟一些。这种害怕远不是没有理由，因为上帝离哪里最近，哪里的危险也就最大。声明精神的穷困是危险的，因为穷困的人都有欲望，而有欲望的人总是为自己引来灾难。有一句瑞士谚语将这一点说得再明白不过了：“每一个富人后面都有一个魔鬼，而每一个穷人后面则有两个。”

正如基督教对世俗贫困的誓言使人们扭头无视这个世界的富足一样，精神的贫困则力求弃绝精神的虚假丰富，从而不仅离弃一个伟大的过去所留下的令人遗憾的残迹——即今天自称为新教教会的东西——也摆脱馥郁馨香的东方的一切诱惑，最终达到独自止息于自身之内的目的，让这世界单调苍白的贫瘠在意识的冷光中升达那满天繁星的高处。

我们从父辈那里继承了这一贫困。我清楚地记得从我父亲那里受过的坚信礼的教育。那些教义问答使我感到说不出的乏味。一天，我正翻着那本小书，想找到点有趣的东西，这时我的目光落在了三位一体那一段上，它一下子就引起了我的兴趣，于是我急不可捺地等着功课讲到那一部分。但当讲到我等了如此之久的那一课时，我父亲却说："我们跳过这一段，我自己对这也有点摸不着头脑。"就这样我最后的希望也被埋进了坟墓。我非常钦佩父亲的诚实，但这改变不了我自此以后就对宗教讨厌得要死这一事实。

我们的智识取得了最伟大的成就，但同时我们精神的寓居之地却陷入了破损失修的状况之中。我们已经彻底相信，即使借助于正在美国建造的最新最大的天文望远镜，也没法透过最遥远的星云发现火红色的上帝与天使之宫，我们的眼睛只会在星际太空的一片死寂中绝望地游荡、徘徊。数学、物理向我们揭示的无限小的世界同样不会有更好的作用。最后，我们发掘出一切时代和一切民族的智慧，但却只是发现，一切对我们来说最珍贵的东西都已经用一种最超级的语言表述过了。我们就象贪心的孩子一样，伸出双手，想着只要我们能抓住它就能够拥有它。然而我们占有了的东西已经不再有用，我们的手也抓得累了，因为在我们目光能及的地方，到处都摆着宝物。我们

所占有了的一切东西都化作了水，不止一个小巫师为他自己所招来的水灾溺毙——只有从一开始就匍伏在那救命的幻觉之下，才有可能摆脱这种命运，那幻觉就是：这种智慧是好的，而那种智慧是坏的。那些认为自己担有预言使命的令人畏惧的病人，就正是从这些行家里手之中产生出来的。因为将真假智慧作人为的分割，就会在精神中制造出一种紧张状态，由此而生出一种类似吗啡吸毒者的孤独和渴望，希望能找到和自己有同种恶习的人来。

一当我们的遗产被挥霍殆尽，精神就会象赫拉克利特所说的那样，从火焰般的高度上降落下来。但当精神变得太沉重时，它就化成水，于是智识以魔鬼似的专横和放肆僭据了曾经属于精神的宝座。精神可以合法地要求对灵魂的出生权，地生地造的智识则不能作此要求，因为它只是人的剑和锤，而不是精神世界的创造者，也不是灵魂的父亲。因此路德维希·克拉盖斯和马克斯·舍勒尔试图要恢复精神的地位，其用心是颇为良苦而可嘉的，因为在他们的时代，精神再不是高踞在上的了，而是地处低下，精神也再不是火，而是成了水。他们正是这样一个时代的孩子。

因此，灵魂寻找其失去的父亲——象索菲娅寻找拜索斯一样——的道路伸向了水边，伸向了静置在水底的黑镜那里。无论谁选中了精神的贫瘠状态，被带往其逻辑结论的新教的真正传统便走上那条引向水边的灵魂之路。这里的水并不是一种修辞比喻，而是黑暗的精神的一个活生生的象征。为了最好地说明这一点，我将举出许多具体例子中的一个来：

有一位新教神学家经常作一个相同的梦：他站在一个山坡上，下面是一个深谷，谷底有一面黑湖。他在梦中知道有什么

东西阻止他靠近那面湖水。这一次他下了决心要到那水边去，当他靠近湖岸的时候，一切事物都变得黑暗而奇怪起来，一阵风突然刮过水面，他被一种莫名其妙的恐惧攫住，醒了过来。

这个梦向我们显示了自然象征体系。作梦者潜入了自己精神的深处，这条道路把他引向那神秘的水边。贝塞斯塔之池的奇迹在此发生了：一个天使降临，点了那水一下，于是赋予了它治病的功能。在梦中，行使天使职命的则是那一阵风，那一股灵气，它愿意吹向哪里就吹向哪里。人走到水边是为了激发那奇迹的诞生。但那掠过黑水的精神的气息是奇异的，它就象一切我们不知道原因的事物一样——因为这些事物并不是我们自己。它暗示着一种看不见的存在，一种既非人类的期望也非意志的谋划所能赋予生命的神意。它是独立存在的；那些曾经以为"精神"只是他们相信的、他们自己创造的、书上说的或人们所谈论的东西的人，对此简直会不寒而栗。但精神自发地发生时，它是鬼魅一样的事物，于是原始的恐惧威慑住了天真的头脑。肯雅的艾尔恭伊部落中的长老们向我描述的夜神形象完全与精神毫无二致，他们称这夜神为"恐惧的制造者"。"它向你走来"，他们描述道："就象一阵冷风，使你颤抖；或者它尖啸着在长草中回旋。"——一个非洲的潘于群魔猖獗的正午时分在芦丛中巡行，他吹着他的孔笛，惊吓了所有的牧羊人。

这灵气的呼吸在梦中又这样吓住了另一位牧师，另一个羊群的牧人，他于夜的黑暗之中在精神的深谷里踏着那生满芦丛的湖岸。是的，往昔火焰般的精神沉入了自然的王国，沉降到精神的木石、水域里，象尼采《查拉图斯特拉如是说》中的那位老者，厌倦了人类，隐入了山林，与熊罴共吟啸，以颂造物主的荣光。

如果要发掘出父辈们留下的宝物与珍贵的遗产，我们就必得走那往下沉降的水之路。在诺斯替教的灵魂赞美诗里，一对父母把他们的儿子送去寻找国王皇冠上掉下的一颗珍珠。那珍珠在埃及人土地上的一口深井的底下，由一条龙护卫着。埃及是一片奢侈迷醉的土地，充满着物质的繁体和精神的富足。那作为王位继承人的儿子出发去取回宝物，但他在埃及的世俗狂欢之中忘记了自己和自己的任务，直到他父亲写去一封信才使他记起了自己的职责。于是他向着那水边进发，投进了那井的黑暗的深渊里，在井底他找到了那颗珍珠，最后把它奉献给了最高的神灵。

巴底桑尼斯所作的这首赞美诗所产生的年代至少有一个方面与我们现在非常相似。人类观望着、等待着，变成救主的象征，变成治病的神医的是一条鱼——从深处被拉了上来。

当我写这篇稿子的时候，我从旺库卡，一个我不认识的人那里收到一封信。写信的人对他的梦感到迷惑不解，因为所有这些梦都与水有关系："几乎我每次作梦都梦见水：不是我在洗澡，就是盥洗室的水溢了出来，或者水管破裂，或者我的房子滑到了水边，或者我看见一个熟人马上就要沉入水里去了，或者我使劲要从水里挣脱出来，或者我正在洗澡，浴盆的水要漫出盆沿，"等等。

水是对无意识的最普通的象征。山谷中的湖就是无意识，它潜伏在意识之下，因而常常被称作"下意识"，但这个词通常带有一种自卑意识的贬蔑的含意。水是"谷之精灵"，水是"道"的飞龙，它的本性象水一样——一个怀抱在阴之中的"阳"。因此，从心理学的角度来说，水是变成了无意识的精神。所以，那神学家的梦所告示的确实正确无误：下到水边他就能体验到

那活的精神的运行，象贝塞斯塔之池的治病的奇迹一般。向上的飞升似乎总是以向深渊的沉降为先导的，因此另一位神学家梦见他看到在一座山上有一座圣餐具城堡似的东西。他沿着一条好象直接引向山脚的路走去，并向山上爬。但当他走近看时，他异常失望地发现有一道裂痕把他和那山分隔开了。这是一道幽深、阴暗的峡谷，谷底奔涌着地水。一条陡峭的小路一直通向谷底，又异常险峻地爬上另一边。这种情景是令人望而却步的，接着做梦者就醒了过来。这里再一次出现了做梦者渴望着光耀四照的高度，但他必须首先下到那黑暗的深渊里去；这无疑是要想爬得更高的必不可少的条件。谨慎的人避开了埋伏在这些深渊中的危险，但同时他也抛掉了一次大胆莽撞的冒险可能带来的好处。

这个梦所道出的观点遭到了从意识方面来的强烈反对，意识只知道“精神”是在高处才能见到的事物，“精神”总好象是从上面来的，而从下边来的事物都是卑陋的、毫无价值的。对持这种想法的人们来说，精神意味着最高的自由，意味着在深渊之上的翱翔，意味着从地下世界的囚笼解放出来，因此它成了一座避难所，庇护着所有那些不想变得有一点与众不同的胆怯的灵魂。但水却是实在的、明确的，它是那本能之躯中的液体，是血以及血的流动，是动物之气息，是充满着激情的肉欲。无意识是深入到长期被称为“交感性”神经系统中的精神，它从理智与道德之明晰意识的日光下脱离了出来。它不象脑脊髓系统那样操纵着知觉和肌肉的活动，因而控制着环境；不过，尽管它不用感官的辅助以行使其功能，它还是保持着生活的平衡，并通过交感神经兴奋的神秘路径向我们提供他人内心生活的知识，同时对他们施行内在的影响。在这个意义上，它是一个极

具集体性的系统，是一切"神秘参与"的功能基础。而与之相对的脑脊髓系统，它最高的功能只是将自我的具体性质彼此分离，并且总是用空间的方法对事物只作表面和外部的理解。脑脊髓系统把任何事物都作为一种外在来体验，而交感神经系统则把一切都作为内在来体验。

普遍的观点认为，无意识是我们最个人、最隐密的生活的一种未经遮掩的断片——类似于《圣经》里所称之为"心"和视为一切邪念之来源的东西。心室中伏息着邪恶的血精、暴怒的脾气和感官的软弱性。从意识的角度看，无意识就是这样一副模样。但意识基本上是一种大脑的活动，它孤立地看待一切事物，也孤立地看待无意识，把它完全认作"我的"无意识。因此，一般人都相信，任何潜入无意识的人都进入一种以自我为中心的主观性的窒息空气之中，在这死胡同里，精神的地下世界会放出它那黑暗洞穴中的一切凶禽猛兽，他将在这条死胡同里遭受所有凶兽的袭击。

确实，谁要是照进那水的镜子必定首先照见自己的脸孔，谁要是走向他自己必定与自己遭遇。那镜子决不取悦于人，它忠实地反射照镜子的人，也就是说，它忠实地映出我们从未向世界显示过的那副面容，那张我们用"人格"、用演员的面具掩盖起来了的面容。但那镜子是处在面具之后的，它照出了一张真实的脸孔。

与自己的这一遭遇，从内在方面来说是对勇气的第一次考验，它足以吓退大多数人，因为遇见自己是尤其不令人愉快的事情。不过，只要我们把一切后面的事物都投放进这一环境之中，这类不愉快的事就能够得以避免。如果我们能够看见阴影。并且能够容忍有阴影存在这一事实，那么问题的一小部分就已

经得到了解决：至少我们已经把个人无意识挖掘了出来。阴影是个性的有机部分，因此它希望以某种形式与个性聚合一体。它的存在是不会因为人们对它有所争辩就能够加以排除的，它的危害也不会因为把它理性化就可以消减掉。这是一个异常困难的问题，它不仅向整个的人提出挑战，同时还使人意识到自己的无能为力。强烈的自然本性——或者是否应该叫它作软弱的自然本性呢？——决不愿意意识到这种无能为力的境况，它喜欢把自己想象成超出善恶之外的英雄，喜欢快刀斩乱麻，而不愿意去慢慢解那些纠缠不清的难结。但无论如何，账目是迟早都得清算的。最终人们还是不得不承认他们自己无法解决这些问题。这样做的优点是直率、真实，合符现实，为集体无意识的补偿性反应作好了铺垫：现在你更愿意去注意某种能对你有所帮助的观念或者直觉了，或者更愿意去注意那些以前被束缚住因而未曾显露出来的思想了。也许你会注意这时出现在你睡眠中的那些梦，会沉思这时发生的那些外在的和内在的事情。只有在你具备了这样一种态度以后，沉睡在人性深处的救助力量才会苏醒和界入。无能为力和软弱是人类永恒的经验和永恒的问题，对这一问题也有一个永恒的答案，不然人类在老早以前就彻底完蛋了。当你已经做了你可能做的一切以后，剩下的唯一的事情就是：即使你知道了这一事情，你还能对它做些什么。但话又说回来，我们究竟对自己又知道多少呢？用经验来衡量的话，确乎少得可怜。我们知道，祈祷实际上就是唤起一种与上述非常相似的态度，因此它的效果也大致相同。

来自集体无意识的必要及必须的反应把自己表现在原型形式的观念之中。与自己的遇会首先是与自己的阴影的遇会。那阴影是一条狭路，是一道窄门，任何走下深井的人都逃脱不掉

那痛苦的挤压。但人们必须先学会认识自己，才能知道自己是谁，因为那门后涌出的是些令人惊异不已的东西，那是一片充满着前所未有的不确定性的无边之域，没有任何内外、上下、彼此、我你以及好坏之分。那是一个水的世界，其中的一切生活都在悬浮中漂游；交感神经系统的王国，所有有生之物的灵魂都在此中开始；在这个世界中我是不可分割的此“和”彼；在这个世界里，我于己身之中体验他，而非我之他也同样体验我。

不，集体无意识绝不是裸露的个人系统，把它说成其它任何一样东西都要比这更合适些。它是彻头彻尾的客观性，它与世界一样宽广，它向整个世界开放。在那里，我是每一个主体的客体，与我平常的意识站在完全相反的位置上，因为在意识之中我总是作为一个具有客体的主体而存在的。在那完全的客观性中，我与世界完全同一，我在如此之深的程度上变成了这世界的一部分，因而我轻而易举就忘记了我真正是谁。“迷失了自己”这句话正是绝妙地描述这种状态的。但是，如果意识能够看得很清楚的话，那么它便会知道这个“自己”就是世界。我们必须知道自己是谁，其原因也就正在于此。

一旦我们“是”无意识——当我们变得意识不到自己的时候——无意识就不再触及我们。这是一个古老的危险，与这种危险境地相距如此之近的原始人本能地知道并害怕这一危险。他们的意识刚刚浮出那原始之水，还那么幼稚、不稳定，还在迈着蹒跚的步子。无意识的一波微浪也会轻易地漫过它的头顶，于是他们就会忘记自己的身份，做出连自己也觉得陌生的行动。因此，原始人害怕无羁无控的情感，因为意识会在这些情感之下崩塌、缴械。于是，人类的一切努力都指向了筑固意识这样一个相同的目标。这也同样是祭式与教义的目的，它们是防范

无意识危险的堤坝，是阻挡"灵魂的危险"的墙垣。因此，原始祭式包含着驱鬼、除咒、避凶、牺牲、净化等程序，以及通过交感神经的魔力产生出有助的事件。

正是这些在原始时代建立起来的障碍成了以后教会的基础，随着象征的日益衰微而崩溃的也同样是这些障碍。于是水涨了起来，无穷的灾难冲击着人类。道斯村的宗教领袖拉可·铁棱·哥白纳多有一次对我说："美国人应该停止和我们的宗教搅合在一起，因为它死亡以后，我们就再也不能帮助我们的父亲太阳越过天空了，美国人和整个世界在十年以内就会有所报应的，因为到那时太阳不会再升起来了。"换言之，黑夜就要降临，意识之光就会泯灭，无意识的黑海将到处泛滥。

不管是原始人还是现代人，都总站在他们自己进行的行动的边缘上，但他们对这些行动却不加控制。只需举一个例子就足以说明问题：全世界都希望和平，而全世界又都在为战争作准备。人是无力反对人的，因此就只好让神来示以命运的道路。我们今天把神叫做"因素"，这个词是从facere而来的，意思是"创造"。创造者们站在世界这个剧场的幕后，操纵着无论巨细的所有事件。在意识的王国里我们是自己的主人，我们似乎就是"因素"自身。但一当跨过阴影的门槛，我们深感恐惧地发现自己原不过是看不见的因素的客体而已。这绝不是令人愉快的认识，什么都不会给我们带来比这更大的幻灭了，我们发现了自己的无能为力。这一发现甚至还会引起原始的痛苦，因为意识严守的崇高地位——事实上这是人类胜利的秘密之一——不再为世信仰，它遭受到最危险的怀疑。不过，既然无知并不是安全的保证，它实际上使我们的不安全感变得更为严重，那么战胜自己的恐怖心情去搞清楚危险之所在，或许会好一些。发

现了问题的症结之所在也就是解决了问题的一半。无论如何，我们知道了威胁着我们的最大的危险来自于精神反应的不可预测性。明察善辨的人们早已意识到，任何外部的历史条件的出现都只不过是为那些威胁着我们的真正的危险提供机会罢了。现存的政治及社会的制幻体系就是这样一种外部历史条件，因此，我们不应把它看作外部条件的必然结果，而应把它看作是在集体无意识的促动之下所产生的结果。

这是一个新的问题。我们以前的一切时代都信仰以某种形式出现的神；与年代悖行的象征体系的衰微才使我们重新发现，神只是一些精神因素，即无意识的原型罢了。难怪这一发现目前令人难以置信，除非我们经历过那神学家梦中所描述过的体验才会相信，因为只有在那种时候，我们才有可能体验到拂动在水面上的精神的自我活动。繁星已从天穹陨落了，我们最高的象征已经变得苍白，于是一种秘密的生活在无意识中震荡起来。我们今天之所以有了一门心理学，我们之所以谈论起无意识问题，其原因就在这里。然而在一个拥有象征的时代和文化中，这一切都无疑会变得多余了。象征是来自于上的精神，在这一条件下，精神也同样是高高在上的。因此，对生活在象征的时代和文化中的人们来说，希望去体验与探索无意识无疑是一件愚蠢的、毫无意义的事情，因为无意识中除了自然本性的沉默的、未受打扰的摇曳不宁外，便空无一物了。另一方面，我们的无意识掩藏起了那活水，那变成了自然的精神，这就是无意识受到了骚扰的原因。天空在我们这个时代已经变成了物理学家们的宇宙空间，天宫神殿也只是古时优美的神话了。然而，“心在燃烧着”，一种秘密的骚动不安在咬啮着我们存在的根须，我们可以用沃拉斯巴的话问道：

沃顿在米默的头上呢喃些什么？

那温泉已经沸腾……

对无意识的关注已经成为我们的一个极其重要的问题——一个精神的存在或非存在的问题。一切有上述梦中提到过的经历的人，都知道那宝藏潜伏在水的深处，都会想法去把它捞上来。他们决不能忘记自己是谁，同样也决不能危害自己的意识，而是必须牢牢地立足在地面上，然后变成——在此仍沿用这个比喻——那用钓钩和渔网捕捉水里游物的渔夫。当然，可能会有十足的傻瓜不解渔夫的所为，但渔夫们不会弄错他们的行为的永恒意义，因为他们这一行动所具有的象征意义比起至今不衰的圣餐具故事来，还要古老好多世纪。不过，并不是所有的人都是渔夫。有些时候，这一形象在更早、更本能的阶段上就被吸收了，然后变成了一只水獭，我们在奥斯卡·席米兹的童话里看到的就是这种情况。

谁照进水里，就会看见自己的形象，但这形象的后面很快就有活物隐隐出现，大概这些活物是鱼吧，这些深渊里无害的居住者——但也只有在湖水不被搅动的情况下，它们才是无害的。它们是一种特殊的水生动物。有时会有一只娃娃鱼，一只半人形的雌鱼钻进渔夫的网中：娃娃鱼都是些迷人的动物：

她半拖着他，

他半截沉下

以后便再也看不见了。

这娃娃鱼是一种神奇女性的更本能化的变形，我把那神奇女性称作阿利玛。她也是一个海妖，一尾美人鱼，一个变成了树的山林水泽之仙子，一位优雅女神，或者是艾尔金的女儿，或者是一个女妖，或者是一个女魔，她迷惑年青的男子，从他

们身上吸走了生命。道德化的批评家一定会说这些形象是热烈激荡的情感状态的外象化，不过只是一些无价值的幻想而已。必须承认，这种说法确实有它的真实性，但它是不是完全真实呢？难道娃娃鱼真的只是道德衰颓的产物吗？难道很久以前，在那人类刚刚破晓的意识还牢牢地与自然联系在一起的时代就没有这样的存在物吗？回答是肯定的，在道德良心问题还没有存在以前，就有了山林、田野、河流的众多精灵。不仅如此，这些精灵还被人们惧怕着，同样也为人们所热爱，这样看来，她们的性的魅力仅仅只是她们的特征之一罢了。那时候，人类的意识还远为简单，他们对意识的把握能力还弱得难以形容。今天只是我们精神生活的一个组成部分的内容，对原始人来说却是无以限量的，它们在一个非常广泛的范围里把自己进行各种外象化。

"外象化"并不是一个真正合适的词，因为并没有任何东西从精神中投射了出去，反倒是精神在一系列的摄入行为后获得了它现有的复杂性。这种复杂性的增长是与自然的非精神化程度成正比的。一只在过去时代的阴影中挑逗人欲的娃娃鱼，今天被称之为"性幻想"，她以一种最痛苦的方式使我们的精神生活复杂化。她出现在我们面前，象女魔一样坐在我们头上，变换成各种各样的形状——比如变成一个女巫——一般说来显示出一种难以容忍的独立性，而这种独立性在精神的内容中是绝不适宜的。有时，她激起各种迷醉状态，足以匹敌最厉害的魔咒；或者释放出我们自身内的可怕的事物，即使是恶魔的任何一种显形都难以超过它们令人恐怖的程度。她是一个害人精，在难以数计的变形和伪装中走过我们的路，以各式各样的诡计捉弄我们，唤起幸福与不幸的幻觉，唤起忧伤和狂喜，唤起爱

的迸发，等等等等。娃娃鱼就是在理智的摄入状态中也没有放弃她的恶作剧，那女巫没有停止搅合她那爱与死的毒剂，她的神奇般的毒药被炼制成了诡计和自欺，尽管看不见，但其危险的程度却丝毫不会因此而有所减低。

……

有灵魂的存在物便是有生命的存在物。灵魂是人身上的活物，是独立存在并导致生命的东西。故而上帝将一股活气吹进了亚当的身体之中，以使他有了生命。但灵魂狡猾地玩弄着幻象的把戏，她把不追求生活的物质的惰性诱进了生命之中。她到处布下了天罗地网，只等着人跌进网里，摔下地来，在那里纠缠不清、耽搁留连，就此渡过生命。不这样做她是决不甘休的，这就象夏娃在伊甸园中不得满足，必须使亚当相信了那禁果的好处后才肯甘休一样。不过，幸亏有灵魂的跳荡开合，人类才不至于在他对懒惰这一最大的迷恋中腐烂掉。有某种理智是支持和拥护它的，还有某种道德赐福于它。然而，拥有灵魂是生活中所有的冒险，因为灵魂是赋生命于物的魔鬼，它围绕着人类的存在耍它那精怪的把戏，因此——在教义的王国里——它同时受着超人类的惩罚的威胁和超人类的隆恩的赐福，这是人类可能有的赏罚所绝不能及的。天堂和地狱是给灵魂设置下的命运，而不是给文明人设置下的，文明人的裸露无遮与谨小慎微会使得他们在天国的耶路撒冷里不知所措。

阿利玛不是教义意义上的灵魂，不是一个“理性的阿利玛”，这不过只是一个哲学的概念。阿利玛是一个自然的原型，它令人满意地概括起无意识所有的供述，概括起原始头脑以及宗教和语言史所有的供述。它是“因素”一词在其本意上的一个“因素”。人是无法创造它的，相反，它总是预先存在于人的情绪、

反应、冲动之中，存在于精神生活中自发发生的其它事件里。它独自存在，迫使我们生活；它是意识后面的生活，不可能与意识完全联系在一起，但意识却必须从它之上产生，因为精神生活的大部分归根到底都是无意识生活，它从四面八方将意识包围起来——只要你考虑一下，比如要记录下一个感官印象需要进行多少无意识准备，那么这一见解就是显而易见的了。

尽管看起来我们整个的无意识精神生活都可以归于阿利玛一身之内，但她却至多不过是许多原型中的一个罢了。因此她并不代表整个无意识，而只是无意识的一个方面而已。阿利玛作为女性的事实证明了这一点。凡不是我，不是男性的一切，都最有可能是女性的，因为这非我是被感觉为不属于我的，因而是在我之外的；阿利玛形象通常都是在女人身上得到外象化的。不管是在男性还是在女性身上，都伏居着一个异性形象。从生物学的角度来说，仅仅是因为有更多的男性基因才使局面向男性的一方发展。少数的女性基因似乎形成了一种女性性格，只是因为这种女性性格的从属地位，所以它通常停留在无意识之中。

随着阿利玛原型，我们进入了神的王国，或者更准确地说，进入了形而上学为自己保留的王国。阿利玛所触及的一切事物都变得神秘起来——变成了无限制的、危险的、禁忌的、魔幻的事物。她是那天真无邪的人所居住的乐园中的蛇，怀着良好的决心，怀着更为良好的愿望。她奉出最可信的理由，要人们不得探进无意识，因为这种行动会破坏我们的道德禁律，释放出众多的力量，而这些力量最好还是让它们留在无意识之中不加搅扰的好。阿利玛所说的话中总有正确的东西，因为生活自身中并不全是好的，也有坏的。阿利玛需要生活，她需要好的

也需要坏的。这些范畴是不存在于精灵的国度里的。没有了世俗的道德，肉体生活和精神生活将会相处得更为合谐，为此它们也会更为健康一些。

阿利玛信仰“美和善”。“美和善”是一个原始的概念，在人们发现美学和道德之间的冲突之前，它就存在着。基督教用了一千多年才将美和善区分开来，使人们清楚地认识到善的东西并不总是美的，而美的东西也并不一定就是善。这种矛盾的观念结合给原始人和古人都没有带来多大麻烦。阿利玛是保守的，她以最为极端的方式紧紧地抱着人类早期的习惯不放，她喜欢罩着古装，表现她对希腊和埃及的偏爱。我在这里要提一下这种联系中的古典阿利玛故事，它们是里达·荷加和皮埃尔·贝诺伊所写的故事。以波里菲罗之梦相传闻的文艺复兴之梦以及哥德的《浮士德》都同样深入到了古代，试图为此情景找寻一个“真正的词”。波里菲罗用魔术召来了维纳斯女皇，而哥德则唤出了特罗伊的海伦。安利亚拉·杰菲在稳定时和浪漫时代为阿利玛勾划了一幅生动的形象。如果你想知道阿利玛在现代社会里有什么变化，我热情地推荐约翰·艾尔斯金的《特罗伊海伦的私生活》一书。这并不是一部影子创造物，因为永恒的气息存在于一切真正有生命的事物里面。阿利玛的存在超出了一切范畴，因此她也免却了一切功过毁誉。从一开始，人就以其健全的动物本能同他的灵魂及其灵魂对魔鬼的崇信进行着不断的斗争。如果灵魂仅是一片漆黑，事情也还简单得多。但不幸的是事情并非如此，阿利玛也能现形为一位光明天使，一个指出通往最高意义之路的精神仪式，如我们从《浮士德》中看到的那样。

如果说在个性的发展中，与阴影的遇会只是一件“习作”的

话，那么与阿利玛的遇会就无疑是“杰作”了。与阿利玛的关系又是一次对勇气的测试，一次对人的精神和道德力量的火的考验。我们必须记住，在与阿利玛打交道的同时我们是在与人们以前从未把握住的精神事实打交道，人们之所以未能把握住这些精神事实，是因为他们总是发现这些精神以外象化的形式出现在自己的精神领域之“外”。对儿子来说，阿利玛隐藏在母亲的统治力中，有时她甚至会使儿子产生一种情感上的依恋，这种依恋会持续一生并影响他成年后的命运。但在另一方面，她又会刺激他远引高飞。阿利玛对古代的人显形为女神或女巫，而对中世纪的人来说，这一女神的形象就被天国之后和母教会所代替。新教非象征化的世界首先产生出了一种不健康的多愁善感情绪，接着是道德冲突的加剧，当它发展到令人无法容忍的程度时，就必然地导向了尼采的“善恶的彼岸”。在文明的中心，这种状态表现在正在增长的婚姻的不安全感中，欧洲的许多国家如果不是超过了，至少也是达到了美国的离婚率。这一现象证明阿利玛通过对异性的偏爱来使自己得以外象化，从而导致出魔术一样复杂的各种关系形式来。在很大程度上由于这一事实的病理性质，才引出了现代心理学的发展，而现代心理学在弗洛伊德学说的形式下怀抱着这样一种确信，即一切骚动的基本原因便是性欲——这一观点实际上只是加剧了已经存在的冲突。因与果之间在这里出现了一种混淆；性骚动绝不是神经性困难的原因，而是象这些困难一样同属意识顺应不良的诸种病理性结果之一，这种顺应不良是由于意识面临着与它不平等的环境和任务而引起的。患此病症的人根本不能理解世界发生了怎样的变化，也不知道他应该用什么样的态度去适应这变化了的世界。

仅仅只是知道了阴影或者阿利玛这样一些概念并对它们进行思考是不足以对付它们的。我们也不能够自己摸索进入到它们之中，或者借助他人的感情来体验它们的内容。把一长串原型记得烂熟于心是毫无用处的。原型是经验的集结，它们象命运一样降临在我们头上，其影响可以在我们最个人的生活中被感觉到。阿利玛再不会化作一位女神，走过我们的道路了，她可能会化作一种最隐密的个人的不幸，或者化作我们最好的冒险。举个例子，当一个已经年逾古稀的声誉卓著的教授在抛弃家庭与一位红发的年轻女演员私奔了的时候，我们知道那些神们又捕获了一个受害者。魔鬼的力量就是这样显示在我们面前的。我们知道，要把一个年轻女子当作女巫处死，就在不久以前还是一件非常容易的事。

照我的经验，我相信有许多聪明与受过教育的人都能毫无困难地理解阿利玛及其相对的自主性这一观念，也能理解妇女身上的阿利姆斯现象。心理学家在克服这个方面的问题上遇到了更多的困难，或许这是因为他们并非迫不得已要解决无意识心理学的这些复杂事实所致吧。如果他们也是医生，他们的人体—心理的思维方式就会插进来挡道，以为心理活动可以用理智的、生物学的、生理学的语言来加以描述。然而心理学既不是生物学，也不是生理学或者其它科学，它仅仅只是有关精神的知识。

我为阿利玛画的像至今还远不是完整的。尽管她是生活混乱的促动力，但某种奇怪的意义附在她身上，这是种秘密的知识或者潜藏的智慧，它与阿利玛自身的非理性的精灵的性质形成了最为奇异的对照。这里我想再次提到我们已经提及过的作家，里达·荷加把“她”称作“智慧的女儿”；贝诺伊的亚特兰特

斯的皇后拥有一座非常优秀的图书馆，里边甚至藏有柏拉图的一本已经失传的书。特罗伊的海伦在她再生时被睿智的西蒙·马加斯从一家泰尔红妓院救出来，以后便陪伴着他进行他的漫游。我有意没有在前面提及阿利玛这最具特征的一面，因为与阿利玛初遇时，往往使人推断出其它的结论，而不会推断出智慧。这一面只向那些严肃对待她的人呈现出来。只有在那时，当这一艰难的任务为人所正视的时候，他才可能越来越清楚地意识到，在她那一切对人类命运的残酷的戏弄后面，还埋伏着某种隐藏的目的，这隐藏的目的仿佛反射着一种生活之律的优越知识。正是这最令人预料不及、最混乱骚动的事物揭示了一个更深刻的意义。这一意义越是被认识到，阿利玛也就越将失去她猛烈强迫的特征。防波堤逐渐地被筑了起来，挡住了混乱的汹涌澎湃，意义将自己与无意义分隔开来。当意义与无意义不再同一的时候，混乱的力量便因混乱的减少而削弱，意义便被赋予了意义的力量，而无意义也被赋予了无意义的力量。一个新的宇宙由此诞生出来。这并不是医学心理学王国内的一个新发现，这是一个古老的真理，是从人类经验的丰富性中产生的一个训谕，一个可以父子代代相传的训谕。

在精灵的本性中，智慧与愚蠢是一体的、相同的，只要它们被阿利玛表现出来，它们就是一体。生活是疯狂的，同时也充满着意义。如果我们不对它的一面加以嘲笑，而对它的另一面加以沉思，那么生活便极其单调乏味，一切事物都被减至其最小的限度。于是既没有什么意义也没有什么无意义。当你想着思考一下的时候，没有什么是有意义的，因为哪里没有人思考，哪里也就没有人对发生的事情进行解释。解释仅是对那些不明白的人所作的，只有我们不明白的事物才有意义。人们在

一个他们所不理解的世界中醒来，这就是他们想要解释这个世界的原因。

因此，阿利玛和生活本身只要不提供解释便是无意义的。然而它们有一种能被解释的本质，因为在一切混乱之中都有一个宇宙，都有一个秘密的秩序；一切奇想之中都有一个固定的规律；一切活动的事物是以它们的对立面为基础的。认识这一点，是需要人的辨别理解力的——人类的这种能力把每一事物都塞进了矛盾的判断之中。一当人们着手开始解决阿利玛的时候，阿利玛的混乱的幻想就会向他们提供怀疑的动机，使他们去怀疑一种秘密的秩序的存在，去感觉一个计划、一种意义、一个在她的本性之上的目标，或许甚至——我们几乎被引诱得要说——去“假设”出这样一种东西，尽管这与真实不相符合，因为，在现实中我们并没有随心所欲地掌握一种冷静的反思能力，任何科学或哲学也不能对我们有所帮助，而宗教的传统教义所能给予的帮助又极其有限。我们被滞留纠缠于无目的的经验之中，判断的才智连同它的一切范畴都无力可施。人类的解释徒然无益，因为一个骚乱的生活状况呈现出来，它拒绝迎合加在它身上的一切传统的道德意义。这是一个崩溃的时刻。我们沉入了最后的深渊——阿比勒乌斯把它叫作“一种自动的死亡”。这是我们自己的力量的屈服，这种屈服不受任何人为意志的支使，它是自然强加在我们头上的，这不是裹着道德外衣的自动的服从与谦卑，而是完全无误的失败，笼罩在非道德化的痛苦的恐惧之中。只有当一切支撑都全部断折了，后面再没有任何遮掩可以提供最小的安全希望之后，我们才有可能去体验一个原型，它至今还藏在已被阿利玛穷尽了的有意义的空白的背后。这就是“意义的原型”，正象阿利玛是“生活本身的原型”一样。

我们总以为，意义比起生活来是更年轻一些的事件，这是因为我们认为意义是由我们自己赋予的，这自然不无道理；我们还相信这偌大的世界不经解释也照样要存在和发展，这无疑也同样是正确的。但我们是怎样赋予意义的呢？归根到底，我们是从何处得来意义的呢？我们用来赋予意义的那些形式都是一些历史的范畴，它们深深地进入了时间的迷雾之中——这是一个我们没有给予充分考虑的事实。某些固定的语言模式是被用来作各种解释的，但这些语言模式本身却是来自于原始的形象。我们无论从哪方面来考察这个问题，都会同语言的历史相遇，同直接引回原始奇妙世界的形象和主题相遇。

以"理念"一词为例，它可以追溯到柏拉图的"理式"这一概念。永恒的理念是在超天界的地方蓄积起来的原始形象，只是这些形象在此被赋予了永恒的、超验的形式。目睹者的眼睛把它们知觉为梦中的形象和启示性的幻觉。再让我们举"能量"这一概念为例吧，它是对物理事件的解释，早期它是炼金术士的神秘之火或者燃素，或者物质中固有的热力，就象斯多业学派的"原始温暖"或者赫拉克利特所说的"永恒的活火"，它非常近似于一种无处不在的生命力的原始概念，一种生长的力量以及一种魔术般的愈病良药，人们一般把这种力量称作"超自然的力量"。

我没有必要没完没了地举例子，只要我们知道任何一个重要的观念或见解都有其历史上的先驱就足够了。所有的观念最终都是建立在原始的原型模式之上的，这些原型模式的具体性可以上溯到一个意识还没有开始"思考"，而只有"知觉"的时代。"思想"是内在知觉的对象，它根本不是主观地被创造出来的，而是被感知为外在的现象——或许可以说是被看见的和被听见

的。思想基本上是启示，不为我们所创造，而是强加给我们的，或者它是从它的直接性和现实性那里获得了说服力的。这种思想方式存在于原始的自我意识之前，后者与其说是它的主体，倒不如说是它的客体还更为合适一些。由于我们至今还没有登上意识的最高峰，因此我们仍然保存着一种意识之前的思想方式；但是只要我们还为传统的象征所支撑——或者用梦的语言来说，只要父亲或国王还没有死去——我们就不会意识到这种思想方式的存在。

在此我想举一个例，说明一下无意识是怎样"思想"和为解决困境铺平道路的。这次是一位我本人不认识的青年神学生，他的宗教信仰使他处于非常的困境之中，这时他做了下面这样一个梦：

他站在一位老人面前，老人很漂亮，全身穿着黑色。他知道这老人就是那"白"魔术师。老人刚对他进行了长时间的谈话，但他却想不起讲话的内容究竟是什么。他只记住了最后一句话："至于这点我们需要'黑'魔术师的帮助。"正在这时，门开了，走进来一个老人，他与前面那个老人长得完全一样，只是他穿着白色的衣服。进来的老人对那白魔术师说："我需要你的建议"，同时用带着疑问的目光斜着瞟了做梦者一眼。这时白魔术师说道："你可以放心的说，他是一个清白无辜的人。"于是黑魔术师开始讲述他的故事了。他从一个遥远的地方而来，那里发生了一件奇异的事情，统治那地方的是一位年老的国王，他已感到死期将至。国王早已为自己找好了一座陵墓，因为那地方有很多古代遗留下来的陵墓，国王为自己选了最好的一座。据传说，那座墓里埋着一个处女。国王让人把墓打开以备使用。但

墓里的尸骨一见阳光就突然恢复了生命，变为一匹黑马，很快地驰进了沙漠，然后在沙漠中消失了。黑魔术师听说了这个故事，就立刻出发去寻找这匹马。他随着马的足迹追寻了许多天，然后来到了那片沙漠，他越过沙漠，另一边又出现了草地，在那里他看见那匹马正在吃草，他在那里还有了新的发现，他正是为此要征求白魔术师的建议的，因为他找到了已经失去的"乐园的钥匙"，他不知道该拿这些钥匙怎么办。

在这激动的时刻，梦者醒了过来。

根据我们先前的议论，梦的意义不难猜测：年老的国王是那普遍的象征，这象征想走进它永恒的安息之中去，但在那地方还埋伏着一些相似的"因素"。他的选择非常适宜地落在了阿利玛的坟墓上，只要国王活着——也就是说，只要一个有效的原则（君主或者皇帝）还在规定着生活和表现着生活，这个阿利玛就一直处在睡美人似的死寂状态之中。但当国王寿尽归天之时，她又活转过来，变成了一匹黑马。黑马在柏拉图的对话中是代表激情的无羁之力的。追随这匹马的人都会进入一片沙漠，进入一片远离人众的荒野——这是精神和道德隔绝孤立的形象。但那沙漠荒野中却放着乐园的钥匙。

那么什么是乐园呢？很清楚，这就是那长有生命和智慧的两面树，那有四条溪流的伊甸园。在基督教的象征中，它还是《启示录》中的天国，这天国象伊甸园一样，都被构想成一个曼荼罗。但曼荼罗是个性化的象征。因此，压在梦者心上的重负是那位黑魔术师，他找到了解决信仰问题的钥匙，那是一串开启个性化之路的钥匙。沙漠与乐园的对比意味着隔绝与个性化或者自我变生的对比。

梦的这一部分是对耶稣的奥克塞林库斯训谕的绝妙的释义，天国之路在训谕中是由动物指出来的，我们还在其中找到了对我们的告诫："那么了解你自己吧，因为你就是那城，那城就是那王国。"这梦同样也是对乐园里蛇的形象所作的阐释。那蛇引诱我们的祖先第一次犯下了罪孽，但最终也是这蛇导致了通过上帝之子对人类的救赎。正如我们所知，这一因果联系引出了蛇教式的蛇与救主形象的同一化。那黑马和黑魔术师是半恶的因素，他们与善的相关性已经暗示在衣服颜色的交叉使用中了。那两个魔术师就是"智慧老人"，那优越的主人与教导者，那精神的原型的两个方面。这智慧老人象征着隐藏在生活混乱之中的在先的意义。他是灵魂的父亲，而这灵魂以某种奇迹般的形式又是他贞洁的母亲。因此，炼金术士把他叫作"母亲的第一个儿子"。黑马和黑魔术师也就是在前边的梦中提到过的向黑暗中的沉降。

对一个年轻的神学生来说，这简直是困难得令人不能忍耐的一课！幸运的是，他一点也不知道在梦中向他说话的是一切先知之父，他也一点也不知道这先知之父把一个巨大的秘密放在了他的掌股之中。但人们对这类事情的不合时宜大感诧异。为什么要如此多费笔墨呢？我得承认我们确实不知道这梦最终会给那位神学生什么样的影响，不过我必须承认，这梦至少对我有很多要说的，即使做梦的人自己并不理解它，也决不能忘掉它。

很明显，梦中那老人是在向人们显示善和恶是如何一同起作用的。这或许就是作为对仍然未能解决的基督教精神中的道德冲突的答案。这一奇特的对立面的依存关系使我们更加靠近了东方观念，靠近了印度哲学的涅槃，这是从对立面中的解放，

是通过调合来解决冲突的一条可行之路。这一东方的善恶相依关系具有那么深刻的意义，但同时又那么具有危险性，这一点可以在一句印度的警言似的问题中看得非常清楚："谁需要更长久的时间才能达到完美，是爱上帝的人，还是恨上帝的人呢？"回答是："爱上帝的人需七世再生才能趋于完美，而恨上帝的人只需三世再生，因为恨上帝的人比爱上帝的人对上帝想得更多。"要从对立面中解放出来，首先就得把两个对立面看成具有同等的功能，这必然触犯我们基督教的情感。然而，正如上面梦的例子所示，道德对立面的平衡合作是一个自然的真理，这一自然的真理被东方以同样自然的态度加以承认了。在道家哲学中可以找到最明显的例子来对这一点加以证明。不过，在基督教传统中也有各种各样的说法非常接近这个观点，我仅仅只需提醒你们那不公正的管家的寓言就足够说明问题了。

在这个方面，我们的梦就根本没有什么奇特性可言了，因为使对立面相互依存的倾向本来就是无意识的一大显著特性。但我们必须马上补充一句，这只有在道德敏感性被夸大的情况下才是真实的；在其它情况下，无意识可能会毫不让步地坚守对立面的不可调和性。作为一种规律，无意识的观点是与意识的态度相关的，因此，也许我们可以说，我们的梦是预示了一个持新教观念的神学意识所具有的信仰和怀疑。这就将这个梦所陈述的一切限制在某些特定的问题中了。但即使这样减低这个梦的效力，它还是清楚地显示了其观点的优越性。它非常恰当地借一个智慧的魔术师的观点和声音表达了它自己的意义。这位魔术师直接走回到原始社会中巫师的形象之中，他就象阿利玛一样，是一个用意义之光穿透野蛮生活混乱黑暗的不朽的魔鬼，他是启蒙者，是统治者，是教导者，是一个精神仪式，

连尼采这样一位价值的破坏者也逃脱不掉它的体现——因为他（尼采）在查拉图斯特拉身上唤起了自己的再生，借那几乎是荷马时代的崇高精神传播和宣讲他自己的“狄奥尼索斯似的”启蒙和狂喜。对他来说上帝已经死去，但那催动的智慧之魔变成了他肉身的又一影像。他自己说到：

于是一个变成了两个

查拉图斯特拉从我身边走过。

查拉图斯特拉对尼采来说远不只是一个诗的形象，他是一次无意的显示，一种信仰的声明。尼采也在那背向上帝和基督教的生活的黑暗中迷失了自己，这就是那启示者和启蒙者，他灵魂说话的源泉，向他降临的原因。这就是《查拉图斯特拉如是说》一书中所用的宗教似语言的源泉，因为那就是这原型的风格。

现代人在体验这原型的时候，慢慢地知道了那最古老的思维形式是一种自主的活动，人们便是这一自主活动的对象。赫尔墨斯·特里斯米吉斯图、炼金术文献中的索斯、奥尔菲、波伊曼德里斯（人的牧人）以及他的近亲赫尔墨斯的波伊曼，都是这同一经验的其它公式。如果“魔鬼”这一名称不是那么带有偏见的话，倒是非常适合这个原型的。但我满足于把它称为“**智慧老人的原型**”，或者“**意义的原型**”。象所有的原型一样，它也有肯定的一面和否定的一面。但在这里我还不想进入这个问题之中，读者可以在《童话中的精神现象学》一书中读到有关智慧老人的两面性的详细讲解。

至此已讨论过的三种原型——阴影，阿利玛和智慧老人——都属于同一种类型，可以在人格化的形式中被直接地体验到。在前边我试图指明这种经验出现的一般心理条件，但我传达的

只是各种抽象的普遍性。人们确实能够，或者说确实应该描述一下它发生在直接经验中的过程。在这种过程中，原型表现为梦中和幻想中的各种积极人格。但这过程本身中还包含了另一类原型，人们可以称它们为“转换的原型”。它们不是人格，而是典型的情景、地点、方式方法，它们赋予我们所讨论的这种转换以象征性。象人格一样，这些原型是真正的、真实的象征，无论用符号还是用比喻都不可能把它们彻底地翻译出来。正因为它们是含糊暧昧的，充满了半露半隐的意义，最后还是不可穷尽的，所以它们才是真正的象征。无意识的基本原则尽管于其自身之中可以辨认，但因其旁征博引的性质，却是不可描述的。人类区分归类的智识自然在不断地试着确立它们意义的单一性，然而这样就使得基本点失去了，因为我们最终能确立起来并与它们的本质相符合的只是它们的“多重意义”，以及它们宽泛得几乎无边无际的涉及面。这样一来，任何单一片面的归纳与概括都成了一件不可能的事情了。除此之外，它们在原则上还是自相矛盾的，这正如在炼金术士们看来精神是由老人和青年同时构成的一样。

如果有人想要为象征过程描绘一幅图画，炼金术中的一系列图画可以作很好的例子，尽管这些画的大部分都是传统型的——不过画中包涵的象征的起源和意义都具有晦涩不明的性质。中国瑜珈的神密的神经系统是东方可以找出来的绝妙的例证。同样，塔罗特牌上所画的图画也好象是从遥远的转换原型降临而来，贝诺里教授所讲的一次非常有启发性的课使我肯定了这一想法。

象征过程是一种“形象的”经验和一种“在形象中的”经验。它的发展通常都显露出一种两极对称结构，因而呈现一种肯定

与否定、失去和获得、黑暗和光明的韵律。它的开始具有一种毫不变更的特征，即人们总是陷落进一条死胡同中，或者某种不可能的情景之中，它的目标广泛地说来是光明或者更高的意识，这一目标使开始时出现的情景在一个更高的层次上被克服了。至于时间因素，这一过程可以被压缩进一个梦里或者一次经验极短暂的时刻里，它也可以延长至数月数年，这就要看开始时那情景的性质、这过程中涉及的人以及要达到的目标而定了。象征的丰富性自然使得一种情况与另一种情况之间有很大的不同，尽管一切事物都是以形象的形式，即象征性地，加以体验的。但是这决不是一个只有虚构的危险的问题，而是有着真正的危险性的，整个生活的命运就依靠在它的上面。其中最大的危险就是屈服于原型那具有诱惑力的影响之下，这种情况在原型形象没有被意识到的时候是最容易发生的。如果预先就有精神病的倾向存在，那么甚至会发生原型形象——由于其自然的神秘性质而被赋予了某种自主性——整个儿脱离意识的管辖而变得完全独立，从而产生出控制力的现象。比如，在阿利玛控制的例子中，病人会希望通过他的自我阉割而把自己变成一个女人，或者他会害怕这类似的事情用强力发生在他身上。这种情况最著名的例子就是席勒伯的《我患神经病的回忆录》。病人通常发现一整套阿利玛神话，里面有许多古代的主题。尼尔锂不久前发现过一个这类的病案，另一个病人在一本书中自己描述了他的经历并作了评论。促使我提出这些例证的原因是至今还有人认为，原型只不过是我自己脑袋中的主观幻想而已。

在精神病中，猛然暴露在光天化日之下的事物，在神经病中仍然隐伏在背景之后，但它们无疑在继续影响着意识。因此

当分析透过意识现象的背景时，它发现的是刺激着精神病人的谵妄状态的那些相同的原型形象。最后，我们还有无数文学和历史的材料证明，我们还在这些原型之中碰到了正常的幻想类型，这些幻想类型并不是精神病的荒谬产物，实际上它们是普遍存在着的。病理因素并不在这些幻想类型中存在，而是存在于再不能控制无意识的意识分裂中。因此，在所有分裂的病症里，都有必要把无意识并入意识，这是一种综合过程，我把它称之为"个性化过程"。

实际上这一过程是尾随着自然的生活进程的——在此生活中，个人变成了他从前的自己。由于人有意识，意识一次又一次地偏离其原型的、本能的基础，使自己与这基础对立起来。因此这种发展并不是顺利的，它常常变幻无定，经受着骚扰。于是，将两面综合的需要便从这对立中产生出来，这甚至可以用来说明采取补偿仪式作为形式的原始精神疗法。作为例子，我将举出澳大利亚土著与其阿尔奇林加时期的祖先的同一，与道斯村的"太阳之子"的同一，以及埃西斯神话中赫利欧斯的登仙，等等。因此，情结心理学的疗法一方面在于使聚集的无意识内容尽可能地呈现于意识面前，另一方面则在于使它们被承认以后与意识综合起来。但由于文明人具有高度的分裂性并不断地运用这种分裂性来回避一切可能的危险，因此，对无意识作出承认后还必须伴随适当的行动。鉴于以上的原因，我所作出的这一结论还远没有过时，相反，仅对无意识作出承认还是非常不够的，我们还必须认真对待这点，必须坚持对它作富有意义的运用。承认本身通常没有运用的功能，它也不暗示着任何道德的力量。这样一来，我们就可以看清楚对神经病的医治在多大程度上是一个道德问题。

原型象所有的精神内容一样具有相对的自主性，因而不能简单地用理性的方法把它们结合起来，它需要一种辩证的程序，一种真正的与它们的谐调；这种谐调常常是病人通过对话形式来达到的，如此他在毫无所知的情况下就实现了炼金术对"沉思"所下的定义："与自己的善良天使所进行的内心对话。"这往往是一个充满了上下起伏的戏剧性过程，它在梦中的象征里表现自己，或者说它被梦中的象征陪伴着，这些梦中的象征与"集体的表现"有着联系，而"集体的表现"自最远古的时候开始就以神话主题的形式描绘着精神的历程。

在这样一篇讲演稿的短小篇幅里，我只能满足于举几个原型的例子，于是我选择了在男性精神的分析中起主要作用的原型，同时我还试图向你们介绍了一点这些原型出现的转换过程。自从这篇讲演稿发表以后，我在就自我的象征体系所写的一系列文章中更详细地讨论了阴影、阿利玛和智慧老人的形象，以及出现在女性无意识中的相应的形象，同时也对个性化过程及其与炼金术象征体系的关系作了更深入的研究。

（苏克译自《荣格文集》英文版卷9（1），冯川校）

集体无意识的概念

也许我的任何经验主义的概念都没有象集体无意识概念那样遇到过那么多的误解。下面我将试图（一）给这个概念下一个定义，（二）描述它在心理学上的意义，（三）解释用以证明它的方法，（四）举出一个例子。

一、定 义

集体无意识是精神的一部分，它与个人无意识截然不同，因为它的存在不象后者那样可以归结为个人的经验，因此不能为个人所获得。构成个人无意识的主要是一些我们曾经意识到，但以后由于遗忘或压抑而从意识中消失了的内容；集体无意识的内容从来就没有出现在意识之中，因此也就从未为个人所获得过，它们的存在完全得自于遗传。个人无意识主要是由各种情结构成的，集体无意识的内容则主要是“原型”。

原型概念对集体无意识观点是不可缺少的，它指出了精神中各种确定形式的存在，这些形式无论在何时何地都普遍地存在着。在神话研究中它们被称为“母题”；在原始人类心理学中，它们与列维—布留尔的“集体表现”概念相契合；在比较宗教学的领域里，休伯特与毛斯又将它们称为“想象范畴”；阿道夫·

巴斯蒂安在很早以前则称它们为“原素”或“原始思维”。这些都清楚地表明，我的原型观点并不是孤立的和毫无凭据的，其它学科已经认识了它，并给它起了名称。

因此我的论点就是：除了我们的直接意识——这一意识不仅具有完全个人的性质，而且我们相信它是我们唯一的经验精神，尽管我们也将个人无意识作为对它的补充而加以研究——还有第二个精神系统存在于所有的个人之中，它是集体的、普遍的、非个人的。它不是从个人那里发展而来，而是通过继承与遗传而来，是由原型这种先存的形式所构成的。原型只有通过后天的途径才有可能为意识所知，它赋予一定的精神内容以明确的形式。

二、集体无意识在心理学上的意义

从职业实践中发展起来的医学心理学着重强调精神的“个人”性质，这里我指的是弗洛伊德和阿德勒的理论。这是一种“个人的心理学”，其病源因素几乎完全被看作是个人性质的。然而，即使这样一种心理学也是以某些一般生物学因素为基础的，比如性本能或者自我表现冲动就远不止是个人所具有的特征。由于这种理论自诩为一门解释性的科学，所以也就必须得这样做。无论是弗洛伊德还是阿德勒的观点都不否认在人和动物身上同样存在着某些先天性的本能，也不否认这些本能对个人心理有着重大的影响。然而本能只是一些具有某种动力或刺激力性质的遗传因素，它们遍布各处，有着非个人的特征，并且经常不能完全升达意识之中，因此，现代的精神疗法的任务

就是要使病人意识到它们。就其性质来说，它们并不是模糊而不明确的；相反，它们是有着具体形式的动力，不管是早在意识产生以前，还是在意识发展到无论什么样的程度以后，它们都一直在追求着其内在固有的目标。结果，它们形成了与原型极其相似的形态，相似得使我们有充分的理由认为原型实际上就是本能的无意识形象，如果换句话说，也就是“本能行为的模式”。

因此，集体无意识并不是一个大胆得不得了的设想，如果真要说这一设想是大胆的，那么其大胆的程度也不过就相当于认为有本能存在这种观点一样。人们都承认，人类活动在很大的程度上受着本能的影响，而不管意识中的理性动机如何。所以，如果有一种观点认为我们的想象、知觉和思维都被一些先天的、普遍存在的形式因素所影响，那么在我看来，智识功能正常的人士如果能在这种观点中多多少少发现一些神秘主义的倾向，他们便也能在关于本能的理论中发现同样多的神秘主义倾向。尽管如此，我所提出的这一概念还是因其所谓的神秘色彩而倍受非难，但我在此必须再一次强调，集体无意识概念既不是思辩的，也不是哲学的，它是一种经验质料。但问题的根本之点就在这里：究竟有没有这类无意识的、普遍的形式？如果它们是存在的，那么在精神之中就有一个我们可以称之为集体无意识的领域。要诊断出集体无意识的存在确实不是一件容易的事情，仅仅指出无意识产物的原型性质是不够的，因为这些性质通常是明显易见的，并且还可以通过语言和教育的手段而获得。除此之外，还须排除掉密码记忆（cryptomnesia），但这在有些时候几乎是不可能办到的。不过，尽管存在着这许多困难，仍然还是有足够的个体例证显示了神话母题在土著中

的复活，从而使得这个问题免受了理性怀疑的攻击。但是，如果这样一种无意识确实是存在的，那么我们就必须把它们纳入心理学的解释之中，并对所谓的个人病因论予以更尖锐的批评。

我的意思或许可以用一个具体的例子清楚地表达出来。你们可能读过弗洛伊德对列奥纳多·达·芬奇的一幅画所作的评论，也就是那幅圣·安妮和圣母玛丽亚与儿童基督的画。弗洛伊德在解释这幅卓越的画时，引用了列奥纳多有两个母亲这一事实。这里的因果关系是个人的。这幅画的题材远不是绝无仅有的，而且，弗洛伊德的解释还有一个小小的不准确之处，即圣·安妮是基督的祖母，而不是象弗洛伊德所解释的那样，是基督的母亲。但在这些细节上兜圈子毫无必要，我们只需指出，与明显的个人心理交织在一起的还有一个非个人的母题。在其它领域中这个母题是我们非常熟悉的，这就是“双重母亲”的母题，它是神话和比较宗教领域中以各种变体出现的一个原型，它构成了无数“集体表现”的基础。我还可以提出“双重血统”的母题为例；所谓“双重血统”是指同时从人的和神的父母那儿获得的血统，就象赫拉克勒斯一样，因受天后赫拉的抚养而获得了神性。在希腊作为神话的东西在埃及却成为了一种仪式：埃及法老的本质就是人神合一的。在埃及神庙的出生室的墙上就描绘着法老的第二次的、神圣的孕育和诞生，他经历过“两次诞生”。这一观念隐伏在所有的再生神话之中，基督教也同样包括在内。基督自己就有过“两次诞生”：约旦河中的洗礼赋予他以新的生命，使他从水与精神之中再生了。因此，在罗马的礼拜仪式中，洗礼盘被称作“教会之腹”。你还可以在罗马祈祷书中读到，直到今天，每逢复活节前的圣星期六，在“洗礼盘的

祝福”之中，人们还这样称呼它。再举一例，根据一个早期的基督教——诺斯替教观念，以鸽子的形象出现的精神被解释作索菲亚—莎皮恩替亚——智慧和基督之母。多亏了这一双重诞生的母题，今天的孩子们才有了一个“教父”和一个“教母”作保护人，而不再让仙女或者妖精在他们刚出生时就给予祝福或加以诅咒，把他们魔术般地“收养”为自己的孩子。

第二次诞生的观念在任何时候和地方都可以找得到。医学刚开始诞生之时，它是一种治病的魔法；在许多宗教中，它是首要的神秘经验；在中世纪的神秘哲学中，它是关键性的观念；最后，——但决非最不重要——它是一种童年幻想，出现在无数儿童的头脑之中，这些儿童无论大小都相信他们的父母并不是他们的亲生父母，而只是收养他们的养父养母罢了。本弗莱脱·塞利尼也怀有这样一种幻想，他在自传中曾对此有过叙述。

如果说所有相信双重血统的人在现实中都有两个母亲，这未免令人难以相信；如果说是列奥纳多及其他几个与他命运相同的人用他们的情结传染了其余的人，则更是不可能。我们倒不如作这样一种设想：双重诞生的母题与两个母亲的幻想无处不在的联系是应合了人类中一种普遍存在的需要，这种需要恰好正反映在这些母题之中。如果列奥纳多·达·芬奇的确是在圣·安妮和玛丽亚的形象中描绘他的两个母亲——虽然对此我表示怀疑——那么他也只是表现了他以前和以后的无数人都相信的某种事物。秃鹫的象征（弗洛伊德在上面提到过的著作中也对此给予过讨论）使这一观点更加可信。弗洛伊德不无道理地把荷拉波罗的《象形文字》一书作为这一象征的来源。在列奥纳多的时代，这是一本被广泛运用的书。在书中你可以读到秃

鹫全是雌性的，象征着母亲，它们受风（灵气）而孕。灵气一词主要是在基督教的影响下才获得了“精神”的意义。甚至在对彭特科斯的奇迹的记述中，灵气一词仍然还具有风与精神的双重意义。在我看来，这个事实无疑是针对玛丽亚而言的，她作为一个处女，受圣灵而怀孕，就象一头受风而孕的秃鹫一样。据荷拉波罗说，秃鹫还进一步象征着雅典娜；我们知道雅典娜不是分娩而生，而是直接从宙斯的头中跳出来的，她是一个处女，只知道精神上的母性。这一切都实是暗指玛丽亚和再生母题。没有任何一点证据证明列奥纳多还想用他的画来表现其它的思想。但弗洛伊德却认为列奥纳多是把自己当作了儿童基督。不过，即使这一观点是正确的，列奥纳多在其一切的可能性中都是在表现双重母亲的神话母题，而决不是在表现他自己的个性的前史。如果他真是在表现他自己的个性的前史的话，那么又怎样解释画这同一题材的其他画家呢？他们并不是都有两个母亲吧？

现在我们把列奥纳多的例子移至神经病的领域中。让我们假设一个有母亲情结的病人，他受一种幻觉的支配，以为他的神经病的原因在于他确实有两个母亲这一事实之中。如果从个人方面作解释，就必须承认他是对的——然而实际上却是大错特错。事实上，他的神经病的原因在于双重母亲原型的复活，这与他是否有两个母亲毫无关系。如我们所见，原型是单独地和历史性地起作用的，它决不牵涉到有两个母亲这种异常稀少的情况。

自然，在这样一个例子中，人们很容易倾向于预先推断出一个如此简单、如此具有个人性质的原因，然而这种推断不但是不准确的，而且是完全错误的。对于只受过医学训练的医生

来说，双重母亲的母题是完全陌生的，但这样一个完全陌生的母题何以会具有如此大的决定力，以致竟能产生出一种创伤性的效果呢？要想了解这一点，其困难的程度是众所公认的。但如果我们考虑一下隐藏在人的神话和宗教领域内的巨大力量，原型作为病源的重要性就显得不那么荒唐突兀了。在无数的神经病病例中，骚乱的原因都起于这样一种事实：病人的精神生活缺乏这些动力的配合。然而，一个纯粹以个人为中心的心理学却竭尽全力地把一切都减缩为个人的原因，以此来否认原型母题的存在，甚至还极力以对个人的分析来摧毁消除它们。我认为这种方法是危险的，它在医学上也得不到认可。今天我们对有关的动力的性质可以作出比二十年前更好的判断了，难道我们就看不出整个国家是如何在恢复一个古老的象征，甚至在恢复一种古老的宗教形式吗？难道我们就看不出这种群体感情是怎样在灾难性地影响和改变着个人的生活吗？过去时代的人今天仍然还在我们身上活着，而且这种阴魂不散的程度是我们在战前连做梦也没有梦到过的。一言以蔽之，伟大民族的命运如果不是个人精神变化的总和，又能是别的什么东西呢？

只要神经病仅仅是一桩私人的事，其根源只在个人的经历中，那么原型就决不在其中担当任何角色。但如果问题在于存在着一种普遍的不适应，或者存在着一种相对大量地产生神经病的有害条件，那么我们就必须承认有聚集的原型在其中起作用了。既然神经病在大多数情况下都不只是个人的事情，而是“社会的”现象，因而我们应该认为在这些病例中都聚集着原型。与这种情景相应的原型被激活了，结果，藏在原型中的那些爆炸性的危险力量就被释放出来，它们的活动常常带着难以预料的后果。受控于原型的人绝不会不成为精神错乱的牺牲者。如

果三十年前有任何人竟敢预言，我们的心理发展会朝着复活中世纪犹太人迫害的方向行进，会使人们再一次象两千年前一样行罗马似的军礼，以一个古老的卐字代替基督教的十字，召引数百万的战士前驱赴死——如果有这么一个人的话，那么他一定会被大家呵斥为带有神秘色彩的傻子。然而今天怎么样了呢？说起来简直令人吃惊，这一切荒谬悖常的事情竟都成了可怕的现实。在今天的世界里，什么私人的生活，私人的病源，私人的神经病，差不多都变成了一种虚构的事物。生活在过去时代中的人，生活在一个古老的"集体表现"世界中的人，今天又重新获得了异常明显而真实得令人痛苦的生命，这种现象并不只是出现在几个不平衡的个人之中，而是出现在成百上千万的人之中。

生活中有多少种典型环境，就有多少个原型。无穷无尽的重复已经把这些经验刻进了我们的精神构造中，它们在我们的精神中并不是以充满着意义的形式出现的，而首先是"没有意义的形式"，仅仅代表着某种类型的知觉和行动的可能性。当符合某种特定原型的情景出现时，那个原型就复活过来，产生出一种强制性，并象一种本能驱力一样，与一切理性和意志相对抗，或者制造出一种病理性的冲突，也就是说，制造出一种神经病。

三、证明方法

现在我们必须转到如何证明原型的存在这一问题上来。既然原型被认为是能够产生某些精神形式的，那么我们就必须讨

论在哪里和怎样才能获得表现这些形式的材料。“梦”自然是主要的来源。梦的优点在于它们是不自主的、自发的，其性质没有被任何有意识的目的所歪曲，因而是纯粹的无意识心理的产物。我们可以通过对个人的询问来确定，出现在他梦中的哪些母题是他所知道的。自然，我们必须把所有他“可能”知道的母题从他不知道的母题中排除出去，比如——还是回到列奥纳多的例子中来——那秃鹫的象征。我们不知道列奥纳多是不是从荷加波罗那里得到的这一象征，尽管对他这样一个当时受过教育的人来说，这是非常可能的，因为当时的艺术家对人文科学都有广博的知识。因此，尽管那鸟的母题是一个典型的原型，但它存在于列奥纳多幻想中这一点并不能证明什么问题。这样一来，我们就必须寻找做梦者本人并不知道的母题，它们虽然不为做梦者所知，但却仍旧在他的梦中起着作用，这种作用正好与我们从历史来源所知道的原型的作用巧合起来。

我们所需材料的第二个来源可以在“积极想象”中发现。我用“积极想象”一词指的是由蓄意专注状态中产生出来的一系列幻想。我发现，如果梦中存在着未经认识的、无意识的幻想，那么梦的频率和强度就会增长；但一当这些幻想进入了意识之中，梦就改变其性质，其强度就减弱，频率就降低。由此我得出结论：梦中常常包含着“希望”进入意识的幻想。梦的根源通常是被压抑的本能，它们有一种影响意识的自然倾向。在这种情况下，只需叫病人回想对他非常重要的幻想中的任何一个片断——一个偶然的念头，或者在一次梦中意识到的东西——直到这个片断在其中出现的整个上下文联系，也就是说，它置根其中的相应的联系材料，都变得清楚时为止。弗洛伊德所推荐的“自由联想”对这一问题是不适用的。“自由联想”是用以分析

梦的方法，而这里需要加以详尽阐明的却是幻想，要做到这一步就必须观察进一步的幻想材料，这些材料会非常自然地把自己与幻想的片断融合起来。

现在来插入一段关于方法的技术性讨论显然不是时候，我们只需说明以下一点就足够了：作为结果出现的一系列幻想把无意识释放了出来并制造出富于原型形象和联想的材料。很明显，这一方法只适用于某些精心选择的例子，它并不是全无危险的，因为它可能使病人过于远离现实，因此有必要警告人们不可机械地运用这一方法。

最后,原型材料的一个有趣的来源还可在妄想狂的妄想中、在恍惚状态下的幻想中、以及在三至五岁的儿童早期的梦中找到。尽管这类材料可被大量地发现，但除非人们能够从神话中引证出与这些材料相似的东西来，否则它们便是毫无价值的。当然，只是简单地把一个关于蛇的梦与神话中蛇的故事联系起来是很不够的，因为谁能保证在梦中起着作用的蛇的意义与神话背景上的蛇的意义是相同的呢？因此，要得出一个相似的类比，首先必须知道在单个象征中起作用的意义，然后找出与之表面上相似的神话象征是否也有一个相似的上下文背景，从而才能决定那起作用的意义是否也相同。确立这些事实不仅需要繁复辛苦的研究，而且还会由于难以证明而费力不讨好。象征不能脱离上下文的背景，因此详尽的描述是必不可少的，不管这些描述是个人性质的还是象征性的；这一点在一次讲演中实际上不可能做到，我反复地试过多次，都险些儿把一半的听众送入了梦乡。

四、例　子

在此我选了一个病案作为例子，尽管这个病案是已经发表过的，但由于它的简洁短小很宜于用来说明问题，所以我想再一次选用它。这次选用时，我还可加上一些评语，这些是上一次发表时被省略掉了的。

大略在一九〇六年，我曾遇到过一个非常离奇的妄想，这是在一个已被关押了好多年的妄想性精神分裂症患者身上发生的，他从青年时就患上了这种病，无法治愈。病人曾在一所州立学校读过书，后受雇为一名办公室文书。他没有什么特殊的才能，我那时也不懂得神话和考古学，因此当时的情况背景没有什么值得怀疑的地方。一天，我发现他站在窗前，摇头眨眼地看着太阳。他叫我也这样看，因为这样可以看见非常有趣的事情。我问他看见了什么，他对我什么也看不见表示非常惊讶，他说："你肯定能看见太阳的阴茎——我把头从一边摇向另一边时，它也跟着我摇，风就是从那地方产生的。"我自然是一点也不理解这奇怪的想法，但我作了记录。四年后当我在进行神话研究时，我偶然读到已故的著名语言学家阿尔布莱特·狄尔特里希的一本书，这本书使我得以解释了这一妄想。这本书出版于一九一〇年，是专门研究巴黎国立图书馆里的一部希腊抄本的。狄尔特里希相信他在抄本的一部分里发现了一种密斯拉教的仪式。这部抄本无疑是为了施行某些符咒而设下的一种宗教法规，密斯拉就是因这些符咒而命名的。抄本来自于神密主义哲学的亚历山大学派，它与莱顿抄本和《赫尔墨斯之体》一书中

的某些段落非常相似。在狄尔特里希所研究的抄本里我们可以读到下面这样一段话：

> 从阳光里吸取空气，你尽力地呼吸三次，就会感到自己升了起来，走向那高度，你会觉得你就在天的中间。……那些看得见的诸神的道路将经过太阳的圆盘而出现，那太阳是我的父亲上帝。它同样也将通过那所谓的管子而出现，那是助人之风的风源。你将看到从太阳的圆盘上垂下一段象管子一样的东西，它向着天的西边摇晃，就象吹着无穷的东风一样。但如果有西风往东边吹来，你同样可以看见它向东边摇晃的景象。

很明显，作者的意图是要使人们体验他所看到过的，或者至少是他所相信的这一幻象。读者要么将被引进作者的内在宗教经验之中，要么将被引进某一个神秘群体之中——这似乎更有可能；菲洛·犹大乌斯曾对这些神秘群体作过当代的描述。这里援引的火神或太阳神与许多历史的形象酷似，比如与《启示录》中的基督形象的酷似。因此它是一个"集体表现"，同样也是人们所描述的仪式行为，如对动物叫声的摩仿，等等。这一幻象是置根于一个具有明显的迷狂性质的宗教背景之中的，它描述了一种进入对上帝的神秘体验的状况。

我的病人比我年长十岁。在他的妄自尊大狂中，他把自己想成是集上帝与基督于一身。他对我持一种保护人的态度；他之所以喜欢我也许是因为我是唯一对他那些深奥难懂的观念持同情态度的人。他的妄想主要是宗教性质的，他邀我象他那样对太阳眨眼并摇晃脑袋，显然是想让我分享他的幻象。他扮演的是一个神秘的圣者，而我则是一个刚入教的新手。他觉得自己就是太阳神，左右摇晃他的脑袋就可以产生风。阿皮来乌斯

在埃西斯神话中，在赫利欧斯登仙的形式中都发现了这种向上帝的仪式般的转换。“助人之风”的意义也许与那具有生殖力的灵气是相同的，它从太阳神中溢出，流进灵魂里，使其结出了果实。太阳和风的联系在古代的象征体系中是经常出现的。

必须指明，这并不是两个各自孤立的例子的纯粹巧合，与上帝或太阳相联系的风管的观念是独立存在于这两个例证之外的，在其它地方和其它时代也同样有这样的观念。实际上中世纪就有图画描绘一根管子或水龙软管从上帝的宝座上垂下来，伸进了玛丽亚的身体，使她怀了孕,我们还可看到有一只鸽子，也许是儿童时的基督，飞下这条管子。鸽子代表着生育天使，代表着那圣灵之风。

病人是决不可能知道四年后才出版的希腊抄本的，他的幻象也极不可能与中世纪表现圣母怀孕的图画有所联系，甚至于通过某种机会看到过一幅复制品的可能性也极小，因为这画实在是非常稀有。病人才二十岁时就被诊断为精神病，他从未旅行过，他的家乡苏黎世的艺术馆里也没有这种画。

我提出这个病案的目的不在于证明这一幻象是一种原型，而只是想以最简单的形式来表明我所使用的方法的程序。如果我们有了这类的病案，调查就会进行得相对容易些，但实际上想作出证明却要复杂得多。首先，我们必须清楚地把某些象征分离出来，以便于可以将它们认作典型的现象，而不是偶然的事物。这就需要检查一系列的梦，少说几百个吧，来寻找典型的形象，并观察这些形象在所有这些梦中的发展状况。对于积极想象的产物也可用相同的方法。这样，我们就可以确立起某一相同形象的连续性和变换形式了。你可以选择任何一个形象，只要它在一系列梦中或幻景中的行为与原型相似。如果你手上

的这种材料被仔细观察过并且非常充分，那么你就会发现以同一种类型发生的变异。这一类型及其变体都可在神话学和种族文化学的证据中得到证明。我在它处也曾描述过调查的方法，并提供了必要的病案材料。

（苏克译自《荣格文集》英文版卷9（1），冯川校）

论分析心理学与诗歌的关系

讨论分析心理学与诗歌的关系，这一任务，尽管困难，却给我提供了一个难得的机会，去就心理学与艺术的关系这一众说纷纭的问题，勾划出我的基本观点。心理学与艺术尽管不能进行比较，但它们之间无疑存在着密切的联系，需要我们加以研究。这些联系来自这一事实：艺术实践是一种心理活动，因而可以从心理学角度去考察。从这一点考虑，艺术也象所有一切由心理动机产生的人类活动一样，对心理学说来是一个合适的课题。但尽管如此，这种从心理学观点出发的表述，如果付诸实践，却必须包含一个明确的界限。可以成为心理学研究对象的，只是那些属于创作过程的方面，而不是那些构成艺术本质属性的方面。艺术本身是什么？这一问题，不可能由心理学家来回答，只能从美学方面去探讨。

同样，在宗教领域里也必须作这种区分。心理学的考察，只有针对情感和象征——它们构成宗教现象学而并不涉及宗教的本质——才是可行的。如果宗教和艺术的本质真可以从心理学角度去解释，那它们岂不成了心理学的分支。当然事实上确有人企图这样来亵渎宗教和艺术的本质，但这些有罪于宗教与艺术的人显然忘记了：这样一来，同样的命运也可以很容易地

降临到心理学上，因为只要把心理学看成是一种纯粹的大脑活动，只要把它从内分泌功能的方向上归结为生理学的分支，它的内在价值和特殊性质就会遭到毁灭。据我所知，也并不是没有人企图这样做。

艺术本质上并非科学，科学本质上也并非艺术。心灵的这两种领域各自保持着某种对它们自己说来是独特的东西，并且只能用它们各自的术语来加以解释。因此当我们谈论心理学与诗歌的关系时，我们将仅仅讨论艺术中可以交给心理学深入考察而并不亵渎其性质的方面。心理学家关于艺术所不得不说的一切，都将被限制在艺术创作过程的问题上而与艺术最隐秘的本质无关……

为了公正地对待一部艺术作品，分析心理学必须使自己完全摆脱医学偏见，因为艺术作品并非疾病，并且因此需要一种不同于医学考察的考察。医生自然必须寻找致病的原因以便彻底根治疾病，但同样自然地，心理学家也必须严格地采取一种完全相反的态度来对待艺术作品。他不是去研究它在人性中的普遍决定因素，而是首先探究它的意义，并且只是为了保证使自己更充分地懂得它的意义，才去考虑那些决定因素。个人原因与艺术作品的关系，不多不少恰好相当于土壤与从中长出的植物的关系。通过了解植物的产地，我们当然可以知道并理解某些植物的特性。对植物学家来说，这也是他的全套本领中的一个重要组成部份。但却没有人会同意说，对植物本身说来，一切重要的东西就已经都被发现了。医生面临病因学问题时亟需知道的病人的个人倾向，在分析艺术作品时完全不适用。因为一部艺术作品并不是一个人，而是某种超越个人的东西。它是某种东西而不是某种人格，因此不能用人格的标准来衡量。

的确，一部真正的艺术作品的特殊意义正在于：它避免了个人的局限并且超越于作者个人的考虑之外。

必须承认，以我个人的经验，一个医生很难做到完全抛开职业偏见，清除流行的生物学观点去考虑和看待一部艺术作品。但我也知道：尽管一种具有纯粹生物学倾向的心理学，可以在相当的范围内对普通人作出解释，它却不能应用于艺术作品，更不能应用于那作为创作者的个人。纯粹因果性的心理学只能把个人降低为人类的物种成员，因为它的范围被限制在通过遗传而输送，或从别的源泉而获得。然而艺术作品却并不输送也不获得，它只是那些条件（因果心理学总是把艺术作品归结为这些条件）的创造性改编。植物并不仅仅是土壤的产物，它是一个有生命的、自身包含着自身的过程。这一过程本质上与土壤的性质没有任何关系。同样的道理，艺术作品中的意义和个性特征也是与生俱来的而不取决于外来的因素。人们几乎可以把它描绘成一种有生命的存在物，它把人仅仅用作一种营养媒介，按照自身的法则雇佣人的才能，自我形成直到它自身的创造性目的得以完全实现。

但是这里我要预先作一点声明，因为我知道还有一种特殊的艺术类型也必须给以介绍。并非每一部艺术作品都是以我刚才描述的方式产生的。有一些文学作品（诗歌以及散文）完全是从作者想要达到某种特殊效果的意图中创作出来的。他让自己的材料服从于明确的目标，对它们作特定的加工处理。他给它增添一点东西，减少一点东西；强调一种效果，缓和另一种效果；在这儿涂上一笔色彩，在那儿涂上另一笔色彩；自始至终小心地考察其整体效果，并且极端重视风格和造型规律；他运用最敏锐的判断，在遣词造句上享有充分的自由；他的材料

完全服从于他的艺术目标，他想要表现的只是这种东西，而不是别的任何东西；他与创作过程完全一致。且不管究竟是他有意使自己做了创作过程的开路先锋，还是创作过程使他成了它的工具以致他根本不能意识到这一事实，不管是哪种情况，艺术家都完全符合于他的作品，以致他的意图和才能不可能从创作过程中区分出来。我想，对这类艺术作品，没有必要从文学史上，或者从艺术家自己的言论中去征引例证吧。

同样，也没有必要征引例证来说明另一种类型的艺术作品，这些作品或多或少完美无缺地从作者笔下涌出。它们好象是完全打扮好了才来到这个世界，就象雅典娜从宙斯的脑袋中跳出来那样。这些作品专横地把自己强加给作者：他的手被捉住了，他的笔写的是他惊奇地沉浸于其中的事情；这些作品有着自己与生俱来的形式，他想要增加的任何一点东西都遭到拒绝，而他自己想要拒绝的东西却再次被强加给他。在他的自觉精神面对这一现象处于惊奇和闲置状态的同时，他被洪水一般涌来的思想和意象所淹没，而这些思想和意象是他从未打算创造，也绝不可能由他自己的意志来加以实现的。尽管如此，他却不得不承认，这是他自己的自我表白，是他自己的内在天性在自我昭示，在表达那些他任何时候都不会主动说出的事情。他只能服从他自己这种显然异己的冲动，任凭它把他引向哪里。他感到他的作品大于他自己，它行使着一种不属于他、不能被他掌握的权力。在这里，艺术家并不与创作过程保持一致，他知道他从属于自己的作品，置身于作品之外，就好象是一个局外人，或者，好象是一个与己无关的人，掉进了异己意志的魔圈之中。

这样，在讨论艺术心理学的时候，我们就必须时刻牢记这

样两种完全不同的创作方式。这对许多人说来是极其重要的，特别是在判断一部有赖于这种区分的艺术作品的时候。这个问题很早以前就被席勒感觉到了。我们知道，席勒试图用“感伤的”和“素朴的”概念来对艺术作品和创作方式进行分类。心理学家将把“感伤的”艺术称为“内倾的”艺术，而把“素朴的”艺术称为“外倾的”艺术。内倾态度的特征是主体对反客观要求的自觉意图和目的的主观主张；外倾态度的特征则是主体对作用于他的客观要求的主观服从。根据我的看法，席勒的戏剧以及大多数诗歌，很好地解释了什么是内倾态度——诗人的自觉意图驾驭了材料。《浮士德》第二部则可以用来说明外倾态度，这时材料由于其自身的难以驾驭而被分开。一个更为明显的例证是尼采的《扎拉图斯特拉》，在这里作者亲自观察到一个人怎样“变成了两个”。

根据以上所说，显然，一旦人们谈论的不再是那作为个人的诗人（the poet as a man），而是那推动着诗人的创作过程，心理学的角度也就发生了转变。当兴趣的重心转移到后一个问题时，诗人就仅仅作为一个发生反应的主体而进入我们的视野。这一点，在我们讲过的第二种类型的艺术作品中十分明显，这时候诗人的自觉意识并不与创作过程保持一致。但它却并不适用于第一种类型的作品，这里诗人显得就是创作过程本身。他按照自己的自由意志进行创作，没有丝毫强迫的感觉，他可能甚至完全相信行动的自由，拒绝承认他的作品会是别的什么东西，而不是他的意志和才能的表现。

现在我们面临这样一个问题，对这个问题我们不可能从诗人们自己提供的证据作出回答。这确乎是一个只有心理学能够加以解决的科学问题。正如我过去所略略提及的那样，很可能诗

人，当他显然是在自己内心中进行创造并且创作出正是符合他自己自觉意愿的东西的时候，却仍然完全被创作冲动所操纵，以致他根本意识不到有一种“异己的”意志。正如另一种类型的诗人，意识不到在那种“异己的”灵感中，实际上正是他自己的意志在对他说话一样。诗人们深信自己是在绝对自由中进行创造，其实却不过是一种幻想：他想象他是在游泳，但实际上却是一股看不见的暗流在把他卷走。

无论如何，这并不是一个学院式的问题，而有着分析心理学的证据。研究表明：存在着多种多样的方式，通过这些方式，无意识不仅影响着，而且事实上指导着意识。但是，有什么证据来证明诗人，不管他自觉与否，都可能成为他自己作品的俘虏这样一种推测呢？证据可以有两种：直接的和间接的。那种以为自己知道自己所说的是什么，实际上却说出了多于自己所知道的东西的诗人，提供了直接的证据。这种情形并不罕见。间接的证据可以在另一些情形中找到，这时，在诗人表面的意志自由后面，隐藏着一种更高的命令，一旦诗人自愿放弃其创造性活动，它就会再一次提出它那专横的要求；或者，每当诗人的作品不得不违背其意愿，它就会制造出心理的纠纷。

对艺术家们的分析不断地表明：不仅创作冲动的力量，而且它那反复无常、骄纵任性的特点也都来源于无意识。伟大艺术家们的传记十分清楚地证明了：创造性冲动常常是如此专横，它吞噬艺术家的人性，无情地奴役他去完成他的作品，甚至不惜牺牲其健康和普通人所谓幸福。孕育在艺术家心中的作品是一种自然力，它以自然本身固有的狂暴力量和机敏狡猾去实现它的目的，而完全不考虑那作为它的载体的艺术家的个人命运。创作冲动从艺术家得到滋养，就象一棵树从它赖以汲取养料的

土壤中得到滋养一样。因此，我们最好把创作过程看成是一种扎根在人心中的有生命的东西。在分析心理学的语言中，这种有生命的东西就叫做**自主情结**（autonomous complex）。它是心理中分裂了的一部分，在意识的统治集团之外过着自己的生活。依靠其能量负荷，它可以表现为对意识活动的单纯干扰，也可以表现为一种无上的权威，驯服自我（the ego）去完成自己的目的。这样看来，那种与创作过程保持一致的诗人，就是一个无意识命令（unconscious imperative）刚开始发出就给以默认的人；而另一种诗人，既然感到创造性力量是某种异己的东西，他也就是一个由于种种原因而不能对此加以默认的人，因而也就是一个出其不意地被俘获的人。

可以预料，这种本源上的不同，是能够在艺术作品中觉察到的。因为在一种情况下，它是意识的产物，造型和设计都有着事先打算取得的效果。而在另一种情况下，我们要对付的却是一种发源于无意识天性的事件，是某种蔑视意识，不依靠意识的帮助，任性地坚持自己的形式和效果，自己实现自己目标的东西。我们因此可以预料，那属于前一种类型的作品，无论如何不会超出我们的理解能力，它们的效果被作者的意图所限制，并且不可能超越那个限制。然而对另一种作品，我们却不得不有所准备，以对付某种超越了个人的东西。这种东西超越了我们的理解能力，在同样的程度上，它也中断了作者在创作过程中的自觉意识。我们将期待形式和内容的奇特，期待那只能凭直觉去领悟的思想和富有含蓄意义的语言，期待这样一些意象，这些意象由于最可能表现某种未知的东西而成为真正的象征——那通向遥远彼岸的桥梁。

总地说来，这些标准在实践中得到了确证。每当我们面对

那些经过有意识的计划安排，有着特意选择的材料的作品，我们就发现，它符合于第一种特性；而如果是另一种作品，则符合第二种特性。我们以席勒的剧本作为一种情况，以《浮士德》第二部，或者最好以《扎拉图斯特拉》作为另一种情况。这些例子，很好地说明了这一点。但是，如果没有首先深入考察作者与作品之间的个人关系，我是不会把一个尚不为人所知的诗人的作品归入这类或那类范畴的。仅仅知道诗人属于内倾型或属于外倾型，这还并不够，因为任何一种类型的诗人，都可能一会儿以内倾心态进行创作，另一会儿又以外倾心态进行创作。从席勒的剧本不同于他的哲学著作，从歌德有着完美形式的诗歌不同于《浮士德》第二部中材料的难以驾驭，从尼采优美的格言不同于《扎拉图斯特拉》的激情迸发，都特别容易看出这一点来。同一个诗人在不同的时期可以采用不同的态度创作他的作品，正因为这样，才有了我们现在所不得不应用的这一标准。

现在我们看见，问题本来就很复杂，而当我们考察那些与自己的创作过程保持一致的诗人的情形时，问题则甚至变得更加复杂。因为它证明，那种表面上自觉的、目标明确的创作方式，不过是诗人的主观幻想，因而这类作品也就在诗人的意识范围之外具有种种象征的性质。这些象征的性质只会更加难以发现，因为读者也同样不能够超越诗人被时代精神决定了的意识限度。在阿基米德的世界之外，没有一个支点，依靠这个支点他可以撬起自己的意识，使之脱离其时代的局限，从而能够洞察那深藏在诗人作品中的象征。因为象征总是暗示着一种超越了我们今天的理解力的意义。

我提出这一问题，仅仅因为我不想让我这种类型学的划分限制了艺术作品所可能具有的意义。表面上看，这些作品似乎

并没有什么言外之意，但是我发现，一个已经过时的诗人，常常突然又被重新发现。这种情形发生在我们的意识发展已经到达一个更高的水平，从这个高度上诗人可以告诉我们某些新的东西的时候。实际上，这些东西始终存在于他的作品中，但却隐藏在一种象征里。只有时代精神的更迭，才对我们揭示出它的意义。这时候才需要以一种新的眼光去看待它，因为旧的眼光只能从中看出它习惯了的那些东西。这样一种经验应该使得我们提高警惕，因为它证实了我先前的论证。然而那些公开使用象征的作品，却不需要这种精细的考察；它们富有想象和内涵的语言向我们大声疾呼，说它们具有某种言外之意。我们因此可以立刻着手揣摩这一象征，即便我们可能并不能把它的意义解答得完全满意。任何一种象征，总是持续不断地对我们的思想感情发出挑战，这很可能就是为什么象征性作品如此富于刺激，如此紧紧地揪住我们，并且为什么很少提供纯粹的审美享受的缘故。一部明显地不具有象征性的作品更多地诉诸我们的审美感受，因为它本身是完整的，并且实现了自己的目的。

你可能会问，那么，对于我们的基本问题即艺术创作的秘密，分析心理学能够作出什么贡献呢？到目前为止我所说过的一切，都不能不仅仅与艺术的心理现象学有关。既然没有人能够识破自然的奥秘，你也不要期望心理学去做那不可能做到的事情，和提供一种对创作奥秘的有效解释。心理学也跟所有别的学科一样，对于更深地理解人生的种种现象，只有一份微薄的贡献，它并不比它的姊妹学科更接近绝对知识。

关于艺术作品的意义，我们已经谈得这样多，以致有人可能很难压抑这样一种怀疑：艺术究竟是否真地“意味着”任何东西。也许艺术根本就没有任何“意义”，至少不是我们所理解的

意义。也许艺术就象自然一样，在自身之外根本就不“是”和不“意味”着任何东西。难道“意义”必然超出纯粹的阐释——一种由于理性对于意义的饥渴而暗中塞给事物的阐释吗？据说，艺术就是美，而“美的事物就是永恒的欢乐”，它不需要任何意义，因为意义同艺术没有任何关系。在艺术的领域内，我必须接受这种表述所包含的真理。但当我谈论心理学与艺术的关系时，我们却置身在这一领域之外，因而也就不可能不进行思考。我们必须解释，必须找出事物的意义，否则我们就根本不可能对它们进行思考。我们不得不把生活和事件（它们本来是自身包含着自身的过程）碎裂成意义、表象、概念，虽然明知道这样做只是使我们更加远离那生动的神秘。在我们自己也被卷入创造过程的时候，我们当然是既不明白也不理解；而且的确我们也不应该理解，因为对于直接经验没有比认识更为有害的事情了。但是为了认识和理解的需要，我们却必须使我们自己与创造过程相分离，以便从外面来观察它。只是这时，它才变成了一种表象，这种表象表达了我们必须称之为“意义”的东西。一种纯粹的现象，在它与其它现象发生联系而成为某种东西之前，是有意义的。它扮演着确定的角色，服务于一定的目的，发挥着有意义的影响。而当我们看见了所有这一切，我们就获得了一种感觉，仿佛我们已经理解和解释了某种东西。这样我们也就迎合了科学的需要。

在此之前，当我把艺术作品说成是从肥沃的土壤中长出来的一棵树的时候，我们同样也可以拿它同孕育在母胎里的婴儿相比。但既然一切比喻都是有缺陷的，所以我们最好还是坚持使用较为清楚的科学术语。你们会记得，我曾经把孕育在艺术家心灵中的作品，说成是一种自主情结。我用它来指一种维持

在意识阈下，直到其能量负荷足够运载它越过并进入意识门槛的心理形式。它同意识的联系并不意味着它已被意识同化，而仅仅意味着它能够被意识觉察。它并不隶属于意识的控制之下，因而既不能被禁止，也不能自愿地再生产。这一情结的自主性表现为：它独立于自觉意志之外，按照自身固有的倾向显现或消逝。创作情结同别的自主情结一样，也具有这一特性。在这方面它为病理过程提供了一个类比，因为这些病理过程也是以自主情结的存在为标志的，特别在精神躁动的病例中是这样。艺术家那种神圣的迷狂，危险地接近于病理状态，尽管两者并不是同一件事情。比较的中介是自主情结，但自主情结的存在本身却并非病理现象。因为正常人也会暂时地或持久地落入它的控制之下。这种事实不过是心理的一种正常特性。对一个人说来，意识不到自主情结的存在仅仅表明一种高水平的无意识。任何一种在某种意义是分化了的典型态度，都显示出想要成为自主情结的倾向，而在多数情形下，它实际上也办到了这一点。重说一遍，每一种本能或多或少都有一种自主情结的特征。因此，自主情结本身，并没有任何病态的成分。只有当它表现出频繁的躁动的特征，它才是疾病的症状。

自主情结是怎样形成的呢？由于某些我们不能在此详加讨论的理由，心理中迄今尚未被意识到的一部分开始了自己的活动，并通过激活与之相联系的邻近区域而发展了势力。这一活动所需要的能量当然要靠从意识中提取，除非意识碰巧与自主情结保持一致。但这种情形若不发生，能量的疏导就产生了那种被让内（Janet）称之为“精神水准下降”的情形。自觉兴趣和意识活动的强度渐渐减弱，或者导向淡漠——一种对艺术家说来十分常见的情形，或者导向意识功能的退向性发展，即意识

功能回归到童年的和古代的水平，并且经历了某种类似退化的演变。让内所说的那些“意识功能的低级部分”被推到了前台：人格中本能的方面压倒了道德伦理的方面；童年的方面压倒了成熟的方面；不适应的方面压倒了适应的方面。而这也正是我们在许多艺术家身上看见的那种情形。这样，自主情结就依靠从人格的自觉控制中汲取的能量而得到发展。

但是自主的创作情结究竟存在于什么地方呢？关于这一点，只要艺术家的作品还没有给我们提供一种可以窥测其基础的手段，我们也就几乎什么也不知道。作品给我们呈现的是一幅完成了的画面。这一画面，只有在我们能够承认它是一种象征的时候，才是可以进行分析的。但是如果我们不能从中发现任何所象征的价值，我们也就仅仅证实了：它并没有什么言外之意。或者换句话说，它实际上的价值并不会超过它看上去的价值。我使用“看上去”这个词，是因为我们自己的偏见可能妨碍对艺术作品的较为深刻的鉴赏。不管怎样，我们从中找不到进行分析的刺激和出发点。但如果是象征性作品，我们则应该记得格尔哈德·霍普特曼的名言：“诗在词汇中唤起对原始语词的共鸣。”因此，我们所应该追问的问题就应该是：“隐藏在艺术意象后面的，究竟是什么样的原始意象”。

对这个问题需要作一点说明。我假定我提议进行分析的艺术作品，作为一种象征，不仅在诗人的个人无意识中，而且也在无意识神话学领域内有着它的源泉。无意识神话学的原始意象是人类共同的遗传物，我把这一领域称为“集体无意识”，用以区别于个人无意识。我把个人无意识看作是所有那些心理过程和心理内容的总和，这些心理内容和心理过程能够并且常常成为意识，但是随后却由于它们的不受欢迎而被压抑并停留在

意识水平之下。艺术也从这一领域接收贡品，但只是不洁的贡品：它们的强大优势只能使艺术作品成为一种病兆，而不可能使它成为一种象征。我们可以毫无损失毫无遗憾地把这类作品留给弗洛伊德使用的净化法（purgative methods）去加以分析。

与这种相对说来较为浅层并直接位于意识阈下的个人无意识相反，集体无意识在正常情况下并没有显示出要变成意识的倾向，它也不可能通过任何分析技术被带进回忆，因为它既未遭受压抑也没有被遗忘。集体无意识不能被认为是一种自在的实体；它仅仅是一种潜能，这种潜能以特殊形式的记忆表象，从原始时代一直传递给我们，或者以大脑的解剖学上的结构遗传给我们。没有天赋的观念，但是却有观念的天赋可能性。这种可能性甚至限制了最大胆的幻想，它把我们的幻想活动保持在一定的范围内。可以这样说，一种固有的观念，如果不是从它的影响去考虑，那就根本不能确证其存在。它们仅仅在艺术的形成了的材料中，作为一种有规律的造型原则而显现。也就是说，只有依靠从完成了的艺术作品中所得出的推论，我们才能够重建这种原始意象古老的本原。

原始意象或者原型是一种形象（无论这形象是魔鬼，是一个人还是一个过程），它在历史进程中不断发生并且显现于创造性幻想得到自由表现的任何地方。因此，它本质上是一种神话形象。当我们进一步考察这些意象时，我们发现，它们为我们祖先的无数类型的经验提供形式。可以这样说，它们是同一类型的无数经验的心理残迹。它们为日常的、分化了的、被投射到神话中众神形象中去了的精神生活，提供了一幅图画。但神话形象本身却不过是创造性幻想的产物，它们仍然免不了要

被翻译成概念性的语言。存在的当然是这种语言的开端，但必要的概念一经创造出来，却能为植根于原始意象中的无意识过程，提供一种抽象的、科学的理解。每一个原始意象中都有着人类精神和人类命运的一块碎片，都有着在我们祖先的历史中重复了无数次的欢乐和悲哀的一点残余，并且总的说来始终遵循同样的路线。它就象心理中的一道深深开凿过的河床，生命之流在这条河床中突然奔涌成一条大江，而不是象先前那样在宽阔然而清浅的溪流中漫淌。无论什么时候，只要重新面临那种在漫长的时间中曾经帮助建立起原始意象的特殊情境，这种情形就会发生。

这种神话情境的瞬间再现，是以一种独特的情感强度为标志的。仿佛有谁拨动了我们很久以来未曾被人拨动的心弦，仿佛那种我们从未怀疑其存在的力量得到了释放。那使得生存斗争如此疲劳不堪的仅仅是这样一个事实：我们不得不不断地对付种种个人的非典型的情境。因此也就不足为怪，一旦原型的情境发生，我们会突然获得一种不寻常的轻松感，仿佛被一种强大的力量运载或超度。在这一瞬间，我们不再是个人，而是整个族类，全人类的声音一齐在我们心中回响。个体的人不可能充分发挥他的力量，除非他从我们称之为理想的集体表象中得到援助。这些理想释放出所有深藏的、不为自觉意志接纳的本能力量。最有影响的理想永远是原型的十分明显的变体，正如它们显然来自把自己租借给譬喻这一事实一样。举例来说，故乡（mother country）显然是母亲（mother）的譬喻，正如祖国（fatherland）显然是父亲（father）的譬喻一样。那种激动我们的力量并不来自譬喻，而是来自我们故乡土地的象征性价值。在这里，原型是原始人及其赖以生存的土壤（在

这土壤中容纳着他祖先的幽灵）的神秘参与（participation mystique）。

原型的影响激动着我们（无论它采取直接经验的形式，还是通过所说的那个词得到表现），因为它唤起一种比我们自己的声音更强的声音。一个用原始意象说话的人，是在同时用千万个人的声音说话。他吸引、压倒并且与此同时提升了他正在寻找表现的观念，使这些观念超出了偶然的暂时的意义，进入永恒的王国。他把我们个人的命运转变为人类的命运，他在我们身上唤醒所有那些仁慈的力量，正是这些力量，保证了人类能够随时摆脱危难，度过漫漫的长夜。

这就是伟大艺术的奥秘，也正是它对于我们的影响的奥秘。创作过程，在我们所能追踪的范围内，就在于从无意识中激活原型意象，并对它加工造型精心制作，使之成为一部完整的作品。通过这种造型，艺术家把它翻译成了我们今天的语言，并因而使我们有可能找到一条道路以返回生命的最深的泉源。艺术的社会意义正在于此：它不停地致力于陶冶时代的灵魂，凭借魔力召唤出这个时代最缺乏的形式。艺术家得不到满足的渴望，一直追溯到无意识深处的原始意象，这些原始意象最好地补偿了我们今天的片面和匮乏。艺术家捕捉到这一意象，他在从无意识深处提取它的同时，使它与我们意识中的种种价值发生关系。在那儿他对它进行改造，直到它能够被同时代人所接受。

民族和时代也象个人一样，有它们自己独特的倾向和态度。"态度"这个词，透露出为每一种明显的倾向所必需的偏见。倾向暗含着排斥，而排斥则意味着许多在生活中发挥作用的心理因素，因为与普遍态度不相容而被剥夺了存在的权利。正常人

可以遵循这种普遍倾向而没有屈辱和伤害，而那些由于不能忍受高楼大厦而迁居穷乡僻壤的人，会最先发现这些等待着在集体生活中发挥作用的心理需要。这样，艺术家适应能力的相对缺乏反而成了他的有利条件；它保证了艺术家遵循他自己的渴望，远离那已经被人走过的道路，去发现那将要迎合他那个时代的无意识需要的东西。因此，正如个人意识倾向的片面性从无意识的反作用中得到纠正一样，艺术也代表着一种民族和时代生命中的自我调节过程。

我知道在这一讲中，我仅仅能够勾划出我的观点的粗略轮廓。但是我希望，那些我不得不省略了的部分，也就是说它们在艺术作品中的实际应用，已经被你们自己的思想所填补，这样也就给了我抽象的理论框架以新鲜、生动的内容。

（冯川译自《荣格文集》英文版卷15，苏克校）

心理学与文学

显然，心理学作为对心理过程的研究，也可以被用来研究文学，因为人的心理是一切科学和艺术赖以产生的母体。我们一方面可望用心理研究来解释艺术作品的形成，另一方面则可望以此揭示使人具有艺术创造力的各种因素。因此，心理学家就面临着两种独特的、彼此有区别的任务，并且必须以完全不同的方法来考察它们。

就艺术作品而言，我们必须考察的是一种复杂的心理活动的产物——这种产物带有明显的意图和自觉的形式；而就艺术家来说，我们要研究的则是心理结构本身。在前一种情况下，我们应尝试从心理学角度对某一明确限定的、具体的艺术成就进行分析。而在后一种情况下，我们必须把活生生的、富于创造性的人类当作一种独特的个性来加以分析。尽管这两项任务紧密相关甚至相互依存，但谁也不能为对方提供所寻求的解释。要通过艺术作品对艺术家作出结论，或者反过来，要通过艺术家对艺术作品作出结论，显然是不可能的。这些结论不可能是绝对的，它们最多是可能的臆测或碰巧的猜想而已。知道哥德和他母亲之间的特殊关系，或多或少有助于我们懂得浮士德的叫喊："母亲们——母亲们——听起来是多么奇怪哟!"然而这并不足以使我们明白，从哥德对母亲的依恋中，如何能产生出浮士德戏剧本身，虽然我们从哥德这个人身上可以准确无误地

感觉到在这两个人之间确有一种很深的联系。同样，从相反的方向来推论也不可能取得更多的成功。尽管尼伯龙根所生活的充满英雄气概的男性世界，与瓦格纳身上具有的某种病态的女性气质之间，确实存在着某些潜在的联系，但在《尼伯龙根的戒指》这部作品里，却没有任何东西可以使我们辨认和推断出瓦格纳偶尔喜欢穿女人服装这一事实。

心理学目前的发展状况，还不允许我们建立起我们希望一门科学应该具有的严密的因果联系。只有在心理生理本能和心理生理反应这一领域内，我们才能自信地运用因果联系的观念。心理学家应满足于从精神生活的起点上，也就是说，在一种更具复杂性的层次上，对所发生的心理事件作不同程度的广泛描述，对错综复杂的心理脉络作生动的描绘。在这样做的同时，他还必须避免把任何一种心理过程孤立地抽象出来，说成是一种“必然的”过程。如果实际情形不是这样，如果心理学家真能发现艺术作品内部和艺术创作过程中的因果联系，他就会使艺术研究失去立足之地，把它降低为他自己那门学科中的一个专门的分支。当然，心理学家绝不会放弃要求在复杂的心理事件中研究和建立因果联系的主张，因为这样做就会否认心理学有存在的理由。然而他又绝不可能在最完满的意义上实践这一主张，因为生命中创造性的一面（它在艺术中得到了最充分的表现）挫败了一切希望建立理性程式的企图。任何一种对刺激的反应，都可以从因果性上去作出解释；但是，创造性活动与单纯的反应是完全对立的，它将永远使人类难以理解。我们只能描述其表现形式；它可能被朦胧地感受到，但不可能被完全把握住。心理学和艺术研究将永远不得不相互求助，而不会是由一方去削弱另一方。心理事件是可以推导的，这是心理学的

一条重要原理。心理产物是某种自在自为的东西而不管艺术作品或艺术家本人有什么问题，这是艺术研究的一条原理。这两条原理，尽管是相对的，但都是正确的。

一、艺术作品

心理学家和文学批评家在考察一部文学作品时，两者之间在研究方法上存在着根本的区别。文学批评家认为有决定性意义和价值的东西，可能与心理学家毫不相干。具有高度模糊性的文学作品,常常引起心理学家极大的兴趣。譬如，所谓“心理小说”,根据文学家的想法，可能对心理学家有很大价值，其实却根本不是这么回事。从整体上看，这样一部小说解释的是它本身。它已经完成了它自己从心理学角度进行解释的任务，心理学家最多只能在这一基础上加以批评或扩充。至于某一特定作家怎样开始写作某一特定小说这一重要问题，当然是不会有答案的。但我想把这个一般性问题保留到我这篇论文的第二部分里加以探讨。

使心理学家收获最多的是这样一些小说，在这些小说里，作者并没有对他的人物作过心理学的阐说，因此留下了分析解释的余地。不仅如此，这些作品的表现方式甚至呼吁心理学家对它们进行分析和解释。班诺阿特的小说和里德尔·海格特式的英国小说，以及由柯南道尔开创，产生出了成批最受人欢迎的故事的那种文体即侦探小说,就是这一类作品的最好的范例。麦尔维尔的《白鲸》（我认为这是美国小说中最了不起的作品）也属于这一类创作之列。心理学家最感兴趣的，恰恰是这种显

然缺乏心理旁白的精彩叙述。这种故事建立在各种微妙的心理假定之上，它们在作者本人并不知道的情形下，以纯粹的和直接的方式把自己显示出来，诉诸批判的剖析。相反，在心理小说中，由于作者本人试图对他的素材重新加工，以使它们脱离其原始天然的水平，达到从心理学高度加以解释说明的程度，其结果往往遮蔽了作品的心理学意义，或使它变得难以把握。外行们正是到这类小说中去寻找所谓心理学；然而，向心理学家挑战的却是另一种类的小说，因为只有心理学家才能使这些小说具有更深的意义。

我一直在谈论小说，然而我所涉及的心理学事实，却不仅仅局限于这一特殊的文学艺术形式。在诗人的作品中我们同样接触到这一事实，而当我们将《浮士德》剧本的第一部与第二部进行比较时，我们又再次面对这一事实。甘泪卿的爱情悲剧自己对自己作出了解释，心理学家无法再往上面增加任何一点东西，所有的一切都被诗人用更漂亮的语言说过了。相反，剧本的第二部却需要解释。这里富于想象力的素材本身有着令人惊叹的丰富性，它超过了诗人组织材料的能力，以致没有任何地方是在自己对自己作解释，每一行诗句都需要读者加上自己的解释。《浮士德》剧本的这两个部分，以极端的方式说明了两类文学作品之间的这一心理学区分。

为了强调这一区别，我想把艺术创作的一种模式叫做"心理的"，而把另一种模式称为"幻觉的"。心理的模式加工的素材来自人的意识领域，例如人生的教训、情感的震惊、激情的体验，以及人类普遍命运的危机，这一切便构成了人的意识生活，尤其是他的情感生活。诗人在心理上同化了这一素材，把它从普通地位提高到诗意体验的水平并使它获得表现，从而通过使

读者充分意识到他通常回避忽略了的东西，和仅仅以一种迟钝的不舒服的方式感觉到的东西，来迫使读者更清晰、更深刻地洞察人的内心。诗人的工作是解释和说明意识的内容，解释和说明人类生活的必然经验及其永恒循环往复的悲哀与欢乐。他没有给心理学家留下任何东西，除非我们确实希望心理学家能详细说明浮士德爱上甘泪卿或促使甘泪卿杀死自己孩子的原因。这些主题构成了人类的命运；它们千百次地重复出现，并由此而导致警察机构和刑罚法典的千篇一律。在它们周围，没有什么东西是朦胧模糊的，因为它们自己对自己作了充分的解释。

这一类文学作品多得不可胜数，包括许多爱情小说、环境小说、家庭小说、犯罪小说、社会小说和说教诗，包括大部分抒情诗和戏剧（悲剧和喜剧）文学作品。无论它采取哪一种特殊的表现形式，我们可以说，心理艺术作品的题材总是来自人类意识经验这一广阔领域，来自生动的生活前景。我在前面把这种艺术创作模式叫做心理模式，因为它在自身的活动中始终未能超越心理学能够理解的范围，它所包含的一切经验及其艺术表现形式，都是能够为人们理解的。即使基本经验本身，虽然是非理性的，也并没有任何奇特之处；恰恰相反，它们作为激情及其命定的结果，作为人对于命运转折的屈从，作为永恒的自然及其美与恐怖，从时间的开端上就已为人们所共知了。

《浮士德》第一部分与第二部分之间的深刻区别，标志出艺术创作的心理模式和幻觉模式之间的区别。后者的情形与前者的情形恰恰相反，这里为艺术表现提供素材的经验已不再为人们所熟悉。这是来自人类心灵深处的某种陌生的东西，它仿佛来自人类史前时代的深渊，又仿佛来自光明与黑暗对照的超人

世界。这是一种超越了人类理解力的原始经验，对于它，人类由于自己本身的软弱可以轻而易举地缴械投降。这种经验的价值和力量来自它的无限强大，它从永恒的深渊中崛起，显得陌生、阴冷、多面、超凡、怪异。它是永恒的浑沌中一个奇特的样本，用尼采的话来说，是对人类的背叛。它彻底粉碎了我们人类的价值标准和美学形式的标准。怪异无谓的事件所产生的骚动的幻象，在各方面都超越了人的情感和理解所能掌握的范围，它对艺术家的能力提出了各种各样的要求，唯独不需要来自日常生活的经验。日常生活经验不可能撕去宇宙秩序的帷幕，不可能超越人类可能性的界域，因此，无论它可能对个人产生多大的震惊，仍能随时符合于艺术的要求。然而原始经验却把上面画着一个秩序井然的世界的帷幕，从上到下地撕裂开来，使我们能对那尚未形成的事物的无底深渊给予一瞥。这究竟是另一世界的幻觉，是黑暗灵魂的梦魇，还是人类精神发端的影象？所有这些我们既不能肯定也不能否定。

形成——复形成

永恒精神的永恒往昔

我们在《赫尔麦斯的牧人》，在但丁的作品，在《浮士德》第二部，在尼采的《勃勃生气的狄奥尼索斯》，在瓦格纳的《尼伯龙根的戒指》，在斯皮特勒的《奥林匹斯之春》，在威廉·勃莱克的诗歌，在《弗朗西斯科·科隆纳修士》，在雅柯布·波墨的哲学和诗歌呓语中，都可以发现这样的幻象。原始经验以一种更严格更特殊的方式，在小说范围内为里德尔·海格特提供了转向“她”的素材，同样为班诺阿特（主要在《大西洋》），为库宾（在《另一边》），为梅林克（在《绿色的幻觉》——一本我们不能低估其重要意义的书），为戈埃茨（在《帝国无疆域》），为巴拉

克（在《死者的日子》）提供了素材。这一张名单当然还可以无休无止地开下去。

当涉及艺术创作的心理模式时，我们无需询问自己，这素材包括什么内容、意味着什么；然而一旦触及艺术创作的幻觉模式，我们就被迫面对这一问题。我们感到惊讶、迟疑、困惑、警觉甚至厌恶，我们要求对此作出评论和解释。它不是使我们回忆起任何与人类日常生活有关的东西，而是使我们回忆起梦、夜间的恐惧和心灵深处的黑暗——这些我们有时半信半疑地感觉到的东西。的确，除非它生硬可感，绝大多数读者是不欢迎这类作品的，甚至文学批评家也拿它感到为难。但丁和瓦格纳为艺术创作的幻觉模式铺平了道路。在但丁的作品中，由于交代历史事实，在瓦格纳的作品中，由于叙述神话故事，幻觉的经验被遮蔽起来，以致人们往往以为历史和神话就是这些诗人赖以写作的素材。然而感人的力量和深刻的意味却既不在于历史也不在于神话，因为两者都同时被容纳在幻觉的经验中。难怪里德尔·海格特被普遍认为是纯粹的小说发明家。然而即便在他手里，故事主要也还是用来表现有意味的素材的手段。无论表面上看来，故事是如何地胜过内容，然而在重要性上，内容却总是压倒故事。

说到幻觉式创作的材料来源，那种稳约晦涩真是十分奇怪，且又明显地不同于我们在创作的心理模式中发现的那些东西，因此我们甚至怀疑这种隐约晦涩是否有意造成的。我们很自然地倾向于假定——弗洛伊德心理学也鼓励我们这样假定——在这奇异的黑暗之下，隐藏着某些高度个人化的经验。我们希望这样来解释那对于浑沌的奇怪的窥测，懂得为什么有时候看上去仿佛诗人是在有意地向我们隐藏他的基本生活经验。这种看

问题的方式，与宣称我们面对的是一种病理学和神经症的艺术，两者之间仅有一步之差。就幻觉式创作的素材显示出某些我们在精神病患者的幻想中发现的特征而言，这一步之差是有道理的。反之亦然。因为我们常常在精神病患者的精神产物中，发现我们本应期望从天才们的作品中才能找到的丰富涵义。追随弗洛伊德的心理学家们当然会倾向于把所讨论的作品当作病理学问题来研究。他们假定在我们所说的"原始幻觉"即一种不能被意识理解和接受的经验下面，隐藏着一种亲昵的个人经验；他们试图通过把这些原始幻象称为遮蔽性形象，假定它们旨在有意遮掩基本经验，这样来解释和说明这些奇异的幻觉意象。按照他们的看法，这很可能是一种恋爱经验，这种经验在道德上或审美上与整个人格，或至少是与自觉意识中某些想法不相容。因此，为了使诗人能够以他的"自我"压抑这一经验，使它无法辨认即成为无意识，全部储藏着的病理幻想就都被调动起来。此外，由于这种以虚构代替现实的尝试始终不能令人满意，所以也就不得不在一系列创作体现的过程中反复出现。这就解释了一切可怕的、怪诞的、反常的想象形式所以剧增的缘故。一方面，它们是那种难以接受的经验的代用品，另一方面，它们又帮助把这一经验隐藏起来。

虽然严格说来，我要在本文的第二部分才讨论到诗人的人格和心理气质，但我却不得不在目前这一联系环节上，提一提弗洛伊德对幻觉式艺术作品的看法。首先，它引起了相当多人的注意。其次，这是唯一为人所共知的尝试，这种尝试旨在对幻觉素材的来源作"科学的"解释，或形成一种理论，用来说明隐藏在这种奇怪的艺术创作模式之下的心理过程。我假定我对这个问题的观点不太为别人知道或不被普遍理解。说完这几句

开场白后，我就打算对这个问题作一番简述。

假如我们坚持认为幻觉来源于个人经验，我们就必须把幻觉当作某种次要的东西来对待——仅仅作为一种实在的替代物。其结果便是我们剥去了幻觉的原始性质，仅仅把它当作一种症兆。这样，充满意蕴的浑沌就退缩到心理骚乱的部分。而我们通过这样一种解释，也就重新定下心来，回到我们秩序井然的宇宙画面。既然我们都讲求实际、通情达理，并不期望宇宙完美无瑕，我们当然也就承认了这一不可避免的缺陷，把它称为反常和病态，并理所当然地认为这是人性之不可免。来自地狱的令人恐怖的启示，由于不被人理解而被当作幻觉打发了，诗人也被看作是受害者和骗子手。甚至在诗人们自己看来，他的原始经验也是"人性的——过份人性的"，其涵义已经到了使人无法正视它的地步，因而不得不把它对自己隐藏起来。

我想我们最好还是把这种对艺术创作的解释（即把它还原为个人因素）的所有言外之意彻底弄明白。我们应该看看它把我们引向何方。事实是，它使我们远离对艺术作品的心理学研究，使我们直接面对诗人本人的心理倾向。后者固然也是一个重要的问题，这一点当然无可否认；然而艺术作品具有自己独立存在的权利，这一点我们也不能视而不见。诗人的作品对于诗人具有什么样的意义——他是把它视为琐屑之物，视为屏蔽之器，视为痛苦之源，还是视为成功之果，这一问题，暂时与我们无关。我们的任务是从心理学角度解释艺术作品。而要从事这一工作，关键在于严肃看待隐藏在艺术作品下面的基本经验即所说的幻觉。至少，我们应该象对待隐藏在艺术创作的心理模式之下的各种经验（从没有人怀疑这些经验的真实性和严肃性）那样认真地对待它。从表面上看，幻觉经验的确显得与

人的普通命运相去甚远，我们因此很难相信它是真实的。它令人遗憾地带有几分晦涩的玄学色彩和神秘主义色彩，因此我们就感到有责任以一种考虑周到的理性态度，出面来加以干涉。我们得出的结论是：看待这一类事情，最好不要过份认真，否则世界又会重新倒退到蒙昧迷信中去。当然，我们可以对神秘的东西有所偏爱，但是我们通常是把幻觉经验视为幻想或诗情的产物，即作为一种从心理学角度理解的诗情宣泄而随意打发。某些诗人支持这一解释，以便在他们自己和他们的作品之间造成一种有益的距离。例如，斯皮特勒固执地坚持说，诗人歌唱一首《奥林匹斯之春》与说“春天就在这里”，两者只是同一件事。然而事实却是：诗人也是凡人，他关于他的作品所要说的，常常词不达意，离题甚远。因此，我们应该做的，不是别的，而是维护幻觉经验的重要性，使它不致受诗人本人的说法的影响。

我们不能否认，我们在《赫尔麦斯的牧羊人》、《神曲》和《浮士德》中捕捉到了最初的爱情经验的回声——这种经验是由幻觉来使之完整并将它完成的。有人认为，《浮士德》第二部拒绝和掩盖了第一部中正常的人类经验。这种设想其实毫无根据。同样，我们也不能毫无道理地猜测歌德在写第一部时精神很正常，写第二部时则处于精神错乱状态。《赫尔麦斯》、但丁和歌德在将近两千年的人类发展史上，可以被看作是前后相连的三个阶段。在他们每一个人身上，我们都能发现，个人的爱情插曲不仅与更有影响的幻觉经验相关联，而且直接从属于幻觉经验。由于艺术作品本身提供了这一证据，而这一证据又驳回了诗人特殊心理气质的问题，所以我们必须承认，幻觉代表了一种比人的情欲更深沉更难忘的经验。我们绝不可将这种性质

的艺术作品同作为个人的艺术家混淆起来，在这种性质的艺术作品中，无论理性主义者们怎样说，我们却不怀疑这种幻觉是一种真正的原始经验。幻觉不是某种外来的、次要的东西，它不是别的事物的症兆。它是真正的象征，也就是说，是某种有独立存在权利，但尚未完全为人知晓的东西的表达。如果说爱情插曲是真正经历过的真实体验，那么幻觉也同样是真正经历过的真实体验。幻觉内容的性质究竟是物理的、心理的还是形而上的，我们用不着忙下判断，因为幻觉本身具有心理的真实性，这种真实性丝毫也不逊于物理的真实性。人的情感属于意识经验的范围，幻觉的对象却在此之外。我们通过感官经验到已知的事物，我们的直觉却指向那些未知的和隐蔽着的事物，这些事物本质上是隐秘的。一旦它们被意识到，它们就故意向后退避，把自己隐匿起来。正因为如此，它们自古以来一直被人们视为神秘的、不可思议的和具有欺骗性的东西。它们把自己隐匿起来不让人们看清自己的本来面目，而人们也出于恐惧而使自己远离开它们。人们用理智的盔甲和科学的盾牌来自我保护。人类的启蒙即起源于恐惧。白天，人们相信宇宙是井然有序的；夜晚，他们希望保持这一信念以抵抗包围着他们的对于混乱的恐惧。然而，会不会真有某种充满生气的力量活动于我们日常的生活世界之外？会不会真有那些充满危险的和不可避免的人的需要？会不会真地存在着某种比电子更有意义更有目的的东西？我们会不会是在自欺欺人地认为我们掌握和控制着我们自己的灵魂？那种被科学称之为“精神”的东西，会不会并不仅仅是禁锢在头颅中的一个问号，而更重要的是从另一个世界向人类世界打开的一扇门，不时地让那些奇怪的、难以捉摸的力量对人发生作用，就象对夜的羽翼发生作用一样，使他

从普通人的程度，上升到超出个人禀性的程度？当我们考察艺术创作的幻觉模式时，看上去好象爱情插曲仅仅被用来作为一种解脱，仿佛个人的经验只不过是那意义重大的“神曲”的序幕。

接触到生活中黑夜一面的，并不是只有幻觉艺术的创作者。先知们、预言家们、领袖们和启蒙者们也同样如此。无论这种夜的世界有多么黑暗，它对于人类却并不完全陌生。很久很久以前人们就认识它了——它无所不在。对于今天尚未开化的原始人来说，这个黑暗世界是他的宇宙画面中一个不容置疑的组成部分。只有我们才拒绝承认它，因为我们害怕迷信，害怕形而上学，因为我们努力要建造一个更安全、更容易把握的意识世界，在这个世界中，自然法享有成文法在文明国家中享有的地位。然而，即便在我们中间，诗人们仍然随时捕捉到活动于黑夜世界中的各种各样的形影——幽灵、魔鬼和神祇。他知道，远达人类尽头的目的性，对人说来也就是创造生命的奥秘；他对于生命过程中那些不可理解的事件有一种不祥的预感。总之，他从那个给野蛮人和原始人造成了深深恐惧的精神世界里，看见了某种东西。

早在人类社会发轫之初，人们就一直竭力要给他所获得的朦胧暗示以一种清楚的形式，我们不难发现这一努力留下的痕迹。即使在罗得西亚旧石器时代的岩石画中，在最令人惊叹不已的栩栩如生的动物画旁边，也出现了抽象的图案——圆圈中一个双十字。这一图案在每一文化区域中都或多或少地出现过。今天我们不但在基督教教堂内，而且在西藏的寺院中都能发现这一图案。这就是所谓的“太阳轮”。而既然它出现在还没有任何人想到把轮子作为一种机械装置的时候，它也就不可能来源

于任何与外部世界有关的经验。这无宁是一种象征，它代表一种心理事件，代表一种对于内在世界的体验，而且无疑正如著名的犀牛与食虱鸟画一样，是一种栩栩如生的再现。从来还没有哪一种原始文化不具有一套秘密传授的体系，而在许多文化中，这种体系甚至高度发达。人类社团和图腾氏族保存着这种与人的白昼生活相分离的隐秘事物的有关教义，而这种隐秘事物从原始时代起，一直构成人的最重要的经验。有关这些事物的知识是在入会仪式中传授给年轻一代的。希腊罗马世界的秘密宗教仪式也发挥着同样的作用，而古代丰富多彩的神话，就是人类发展的最初阶段中这类经验的遗迹。

因此，我们总是期待着诗人，希望他借助于神话，来使他的经验得到最恰当的表现。如果我们假定他使用的是第二手材料，那就大错特错了。诗人的创作力来源于他的原始经验，这种经验深不可测，因此需要借助神话想象来赋予它形式。原始经验本身并不提供词汇或意象，因为它"仿佛是在黑暗中从镜子里"看见的幻象。它不过是一种拼命要获得表现的深沉预感。它就象一股旋风，把一切能够到手的东西抓住，在把它们向高处提升的过程中形成一种看得见的形式。既然特定的表现绝不可能穷尽这一幻觉的一切可能性，而是在内容的丰富性上显得大大欠缺，那么诗人即便要略微传达出他的暗示，也必须在手中掌握有大量的素材。更何况，为了表现他的幻觉的怪诞和荒谬，他还必须借助于一种很难掌握的充满矛盾的想象。但丁的预感衣被在充斥了全部天堂和地狱的形形色色的意象中；歌德必须在作品中写进伯劳克斯伯格和希腊古迹中的阴森区域；瓦格纳需要全部北欧神话；尼采回到神圣的风格，重新创造出史前时期的传奇预言；勃莱克为自己创造出难以描绘的形象；斯

皮特勒则为他在想象中创造的新生命借来了古老的名字。在从无法形容的崇高到反常任性的怪异的整个系列中，没有任何中间步骤被漏掉。

心理学除了汇集用来比较的材料和提供进行讨论的术语外，不可能对这种色彩绚丽的想象作出任何解释。根据心理学提供的术语，那种在幻觉中显现的东西也就是集体无意识。我们所说的集体无意识，是指由各种遗传力量形成的一定的心理倾向，意识即从这种心理倾向中发展而来。在人体的生理结构中，我们发现了各种早期进化阶段的痕迹。我们可以推测，人的心理在结构上也同样遵循种系发生的规律。事实上，当意识黯然无光的时候，例如在梦中、在麻醉状态中和癫狂状态下，某些心理产物心理内容就浮到表面并显示出心理发展处于原始水平的特征。这些意象本身往往具有一种原始性质，以致我们可以猜测它们来自古代的秘密教义。此外，穿着现代服装的神话主题也不断出现。在集体无意识的所有表现形式中，对文学研究具有特殊意义的是，它们是对于意识的自觉倾向的补偿。也就是说，它们可以以一种显然有目的的方式，把意识所具有的片面、病态和危险状态，带入一种平衡状态。在梦中，我们可以从积极的方面清楚地看到这一点；而在癫狂状态中，这一补偿过程虽然往往十分明显，却采取一种消极的形式。譬如说，有这样一些人，他们之所以急于使自已与世隔绝，只是为了将来有一天能发现他们内心深处的隐秘被所有的人知道和谈论。[1]

如果我们考察的是歌德的《浮士德》，而把它是否补偿了歌

[1] 参看我的文章：《心灵与大地》。——作者原注

德本人的意识倾向的问题搁在一边，那么我们就必须回答这样一个问题：《浮士德》与歌德时代的自觉意识观念两者之间处于什么样的关系。伟大的诗歌总是从人类生活汲取力量，假如我们认为它来源于个人因素，我们就是完全不懂得它的意义。每当集体无意识变成一种活生生的经验，并且影响到一个时代的自觉意识观念，这一事件就是一种创造性行动，它对于每个生活在那一时代的人，就都具有重大意义。一部艺术作品被生产出来后，也就包含着那种可以说是世代相传的信息。因此，《浮士德》触及到每个法国人灵魂深处的某种东西。同样，但丁也因此而获得不朽的声名，而《赫尔麦斯的牧羊人》却不符合《新约》的经典规范。每一历史时期都有它自己的倾向，它的特殊偏见和精神疾患。一个时代就如同一个个人；它有它自己意识观念的局限，因此需要一种补偿和调节。这种补偿和调节通过集体无意识获得实现。在集体无意识中，诗人，先知和领袖听凭自己受他们时代未得到表达的欲望的指引，通过言论或行动，给每一个盲目渴求和期待的人，指出一条获得满足的道路，而不管这一满足所带来的究竟是祸是福，是拯救一个时代还是毁灭一个时代。

谈论一个人自己所处的时代，这种做法总是有危险的，因为当前面临的问题实在太大太难以理解。因此只要稍微一点点暗示也就足够了。弗朗西斯科·科隆纳的著作采取了梦的形式，把用来作为人类关系的自然之爱加以神圣化；它并没有主张粗野的无节制的感官享受，然而却把基督教的婚姻神圣完全抛在了一边。这部书写于一四五三年。里德尔·海格特的生活与维多利亚王朝的全盛时期恰相吻合，他也采用了这一主题并用自己的方式加工处理；他没有把它纳入梦的形式，而是让我们感

觉到道德冲突的紧张。歌德把甘泪卿—海伦—玛特尔—格罗丽奥莎的主题象一条红线一样地织入《浮士德》这一色彩绚丽的挂毯。尼采宣称上帝死了，斯皮特勒则把诸神的盛衰改编成四季的神话。不管这些诗人的意义如何，他们每个人都是在用成千上万人的声音说话，预告他那个时代中自觉意识观念所发生的变化。

二、诗　　人

如同意志自由一样，创造也包含着一种奥秘。心理学家可以描述这两种表现的过程，却不能解答它们提出的哲学问题。富于创造性的人是一个谜，我们尽管力图予以解答，到头来却总是徒劳无益。尽管如此，这一事实却不能阻止现代心理学一次又一次地回到艺术家及其艺术的问题。弗洛伊德认为，在他由艺术家的个人经历推论艺术作品的过程中，他已找到一把开启奥秘的钥匙。不错，在这一方向上的确存在着某些可能性。因为可以想象，艺术作品也正如神经症一样，可以追溯到精神生活中被我们称之为情结的那些环节。神经症在精神领域里存在着发病的根源，它们来源于种种情绪状态以及真实的和想象的童年经历，这是弗洛伊德的伟大发现。他的某些追随者如兰克和斯泰克尔，担负起了有关的研究课题并取得了重要的成果。无可否认，诗人的精神气质渗透了他的全部作品。即使说个人因素极大地影响着诗人对素材的选择和运用，那也并没有什么新意。尽管如此，弗洛伊德学派证明了这种影响是何等深远、它的表现形式又是何等离奇，这终究还是值得称道的。

弗洛伊德将神经症视为直接满足方式的一种替代。他因此认为神经症是某种不正常的东西：一种错误，躲闪、借口或自愿的盲目。对他说来，神经症本质上是一种不应该发生的缺陷。由于神经症显然是一种精神失调，而且因为它没有任何意义，所以也就很少有人敢于为它说几句好话。而当艺术作品被看作某种可以从诗人的精神压抑角度进行分析的东西的时候，它也就同神经症有了一种可疑的相似。当然，从某种意义上讲它也为自己找到了更好的同伴，因为弗洛伊德心理学把宗教和哲学也看作是同样的东西。如果承认这种方法仅仅解释了一部艺术作品舍弃了它们就不可想象的那些个人因素，那是不会有人提出异议的。但如果声称这种分析解释了艺术作品本身，那就必须加以绝对否定。渗透到艺术作品中的个人癖性，并不能说明艺术的本质；事实上，作品中个人的东西越多，也就越不成其为艺术。艺术作品的本质在于它超越了个人生活领域而以艺术家的心灵向全人类的心灵说话。个人色彩在艺术中是一种局限甚至是一种罪孽。仅仅属于或主要属于个人的"艺术"，的确只应该被当作神经症看待。弗洛伊德学派认为：艺术家无一例外地都是自恋倾向者，也就是说是一些发育不全的、具有童年和自恋品质的人。这一观点或许有几分道理。然而也只有当涉及作为个人的艺术家时，这种说法才能成立；对于作为艺术家的个人，这种说法则毫不相干。在他作为艺术家的才能中，他既不自恋，也不恋他，不具备任何意义上的爱欲。他是客观的、无个性的（甚至是非人的），因为作为艺术家，他就是他的作品，而不是他这个个人。

每一个富于创造性的人，都是两种或多种矛盾倾向的统一体。一方面，他是一个过着个人生活的人类成员，另一方面，

他又是一个无个性的创作过程。因为作为一个人，他可能是健全的或病态的，我们必须注意他的心理结构，以便发现其人格的决定因素。但是我又只有通过注意他的创作成就，才能理解他的艺术才能。如果我们试图依据个人因素来解释一个英国绅士，一个普鲁士官员或一个红衣主教的生活模式，我们必然会犯一种可悲的错误。绅士、官员和教士都是作为无个性的角色进行活动的，他们的心理结构都具有一种特殊的客观性，我们必须承认艺术家并不行使官吏的职能——以这种极端的对立为例更便于说明真理，然而他在某一方面又类似于我所列举的这几种类型。因为某种特殊的艺术气质负载着一种对立于个人的、集体精神生活的重荷。艺术是一种天赋的动力，它抓住一个人，使他成为它的工具。艺术家不是拥有自由意志、寻找实现其个人目的的人，而是一个允许艺术通过他实现艺术目的的人。他作为个人可能有喜怒哀乐、个人意志和个人目的，然而作为艺术家他却是更高意义上的人即"集体的人"，是一个负荷并造就人类无意识精神生活的人。为了行使这一艰难的使命，他有时必须牺牲个人幸福，牺牲普通人认为使生活值得一过的一切事物。

既然如此，艺术家成为心理学家运用分析法加以研究的有趣对象，也就不足为奇了。艺术家的生活不可能不充满矛盾冲突，因为他身上有两种力量在相互斗争：一方面是普通人对于幸福、满足和安定生活的渴望，另一方面则是残酷无情的、甚至可能发展到践踏一切个人欲望的创作激情。艺术家的生活即便不说是悲剧性的，至少也是高度不幸的。这倒不是因为他们不幸的天命，而是因为他们在个人生活方面的低能。一个人必须为创作激情的神圣天赋付出巨大的代价，这一规律几乎很少有

任何例外。这就好象我们每个人生来就被赋予一定的心理能量，而我们心理结构中最强大的势力将会夺取甚至垄断这种能量，使它不可能再去生产出任何有价值的东西。创造力象这样汲取一个人的全部冲动，以致一个人的自我为了维持生命的火花不被全部耗尽，就不得不形成各种各样的不良品行——残忍、自私和虚荣（即所谓“自恋”）——甚至于各种罪恶。艺术家的自恋，类似于私生和缺少爱抚的孩子一样，这些孩子从年幼娇弱的年代起就必须保护自己，免遭那些对他们毫无爱恋的人的作践蹂躏；他们因此而发展出各种不良品行，后来则保持一种不可克服的自我中心主义，或者终生幼稚无能，或者肆无忌惮地冒犯道德准则和法规。我们怎能怀疑，可以用来解释说明艺术家的，不是他个人生活中的冲突和缺陷，而只能是他的艺术呢？个人生活中的冲突和缺陷，不过是一种令人遗憾的结局而已，事实则是：他是一个艺术家，也就是说，从出生那一天起，他就被召唤着去完成一种较之普通人更其伟大的使命。特殊的才能需要在特殊的方向上耗费巨大精力，其结果也就是生命在另一方面的相应枯竭。

诗人是否意识到他的作品与他一起出生、生长和成熟，他是否以为他的作品是他通过构思从虚无乌有中创造出来的，这无关紧要。他的看法改变不了这样一个事实：他的作品超越了他，就象孩子超越了母亲一样。创作过程具有女性的特征，富于创造性的作品来源于无意识深处，或者不如说来源于母性的王国。每当创造力占据优势，人的生命就受无意识的统治和影响而违背主观愿望，意识到的自我就被一股内心的潜流所席卷，成为正在发生的心理事件的束手无策的旁观者。创作过程中的活动于是成为诗人的命运并决定其精神的发展。不是歌德

创造了《浮士德》，而是《浮士德》创造了歌德。《浮士德》除了作为一种象征，还能是什么呢？我所谓象征，不是一种寓言，其所指早已为人们所熟知，而是一种表现，它所代表的东西尚未认识清楚，然而却根深蒂固地存在。这里有某种东西，它活在每一个德国人的灵魂中，而歌德则促成了它的诞生。我们除了把他们视为写作了《浮士德》和《查拉图斯特拉如是说》的德国人外，还能把他们想成是什么人呢？这两部作品都接触到某种在德国人灵魂中发出回响的东西，也就是一度被雅可布·布尔克哈特称为"原始意象"的人类导师和医生的形象。人类文化开创以来，智者、救星和救世主的原型意象就埋藏和蛰伏在人们的无意识中，一旦时代发生动乱，人类社会陷入严重的谬误，它就被重新唤醒。每当人们误入歧途，他们总感到需要一个向导、导师甚至医生。这类原型意象举不胜举，然而除非由于普遍观念的动摇，它们绝不可能被召唤出来，显现在人们的梦和艺术作品中。每当意识生活明显地具有片面性和某种虚伪倾向的时候，它们就被激活——甚至不妨说是"本能地"被激活——并显现于人们的梦境和艺术家先知者们的幻觉中，这样也就恢复了这一时代的心理平衡。

诗人的作品以这种方式，迎合了他生活在其中的社会的精神需要。正因为如此，他的作品就比他个人的命运更具有意义，而不管他本人是否自觉地意识到这一点。既然诗人本质上是他的作品的工具，他也就不能不从属于他的作品，而我们也就没有理由期待他对我们作出解释。诗人通过赋予作品以形式，已经最大限度地发挥了他个人的才能，他必须把解释留给别人，留给未来。伟大的艺术作品就象梦一样：尽管表面上一切都明明白白，然而它却从来不对自己作出解释，从来都是模糊暧昧

的。梦绝不会对我们说:“你应该”或“这就是真理”。它就象大自然赋予植物以生命一样地表现出一种意象，我们对此只能自己作出结论。如果一个人做了恶梦，那就意味着他不是过份恐惧，就是太无恐惧；如果一个人梦见了智慧的长者，那就可能说明他需要一个导师来指点，或者他自己太好为人师了。两种意义以一种微妙的方式，表现为同一事物，就象我们欣赏艺术作品并真正领会到艺术家本人的感受时那样。要把握艺术作品的意义，我们就必须让它象感染艺术家本人那样地感染我们。只有那样我们才能理解艺术家的体验的性质。我们看到：他从集体精神中召唤出治疗和拯救的力量，这种集体精神隐藏在处于孤独和痛苦的谬误中的意识之下；我们看到：他深入到那个所有人都置身其中的生命模式里，这种生命模式赋予人类生存以共同的节律，保证了个人能够将其感情和努力传达给整个人类。

艺术创作和艺术效用的奥秘，只有回归到“神秘共享”的状态中才能发现，即回归到经验的这样一种高度，在这一高度上，人不是作为个体而是作为整体生活着，个人的祸福无关紧要，只有整个人类的存在才是有意义的。正因为如此，所以每一部伟大的艺术作品都是客观的和非个人性质的，但同时又丝毫不影响它深深地感染我们每一个人。正因为如此，所以诗人的个人生活对于他的艺术是非本质的，它至多只是帮助或阻碍他的艺术使命而已。艺术家在个人生活中也许是市侩、循规蹈矩的公民、精神病患者、傻瓜或罪犯。他的个人生活可能索然无味或十分有趣，然而这并不能解释作为诗人的他。

（冯川译自《荣格文集》英文版卷15，苏克校）

《尤利西斯》：一段独白

我在题目中提到的那个尤利西斯是与詹姆斯·乔伊斯的名字联系在一起的，他不是荷马的世界中那个狡猾的、为风暴追逐的人物。荷马笔下的那个尤利西斯以自己的狡黠和机智逃脱了神马人的报复和恶意，在经历了艰难的航行之后，终于回到自己的家园。乔伊斯的尤利西斯则完全不同于他的古代的同名人，他仅仅是一个被动的知觉意识，仅仅是一只眼睛、一只耳朵、一个鼻子、一张嘴巴而已；他只是一根感觉神经，不加任何选择取舍地暴露于心理和肉体活动的瀑流里，并且以照像似的精确记录着这一瀑流的全部精神错乱似的喧嚣与躁动。

《尤利西斯》是一部长达七百三十五页的书，这七百三十五页就象一条绵延七百三十五天的时间之流，然而它却又只存在于每个人生活中的一个毫无意义的日子之内，即都柏林一九〇四年六月十六日这样一个没有发生任何重要事件的日子。这条时间之流以虚无始，又以虚无终。也许这冗长得惊人、复杂得异样的一切就是一个斯特林堡似的对人类生活本质的宣言？然而这一宣言却使读者沮丧，因为它从来就没有把话说完过。它或许触及到了事物的本质，但更为确切的是，它反映了生活的一万个侧面，以及这一万个侧面的十万层色彩。据我看来，在那七百三十五页里并没有明显的重复之处，就连那么一个可供读者稍加歇息的孤岛似的立足之地也没有。读者没有地方可以坐

下来，沉醉于记忆之中，心满意足地凝想他已走过的路程。可是没有这样的地方，那怕它只占一百页甚至更少。这儿有的只是那无情的水流毫不停息地滚滚流去，并且在最后的四十页中流得越来越快，联结得越来越紧密，直到最后把所有的标点符号都统统地清扫了出去。在这里，那令人窒息的虚无变得如此紧张，到了难以忍耐的地步，几乎马上就要爆发出来。这彻底无望的虚无，便是统领全书的主调。这本书不仅以虚无而始终，它的内容也是虚无。它是彻底的空虚与无用。但是，作为一件技巧性的艺术作品，它一方面是一个地狱般可怕的怪胎，另一方面却又光彩照人。

我有一个叔父，他的思维总是直截了当，一语中的。一天他在街上拦住我，问道："你知道在地狱里魔鬼是怎样折磨灵魂的吗?"我说不知道。他回答说："他让它们期待着。"说完他就走了。当我第一次读《尤利西斯》的时候，我就想起了这句话。书中的每一个句子都激起一个没有得以实现的期待；等到最后，你就完全放弃了任何期待。但这时，你会感到恐惧，因为你逐渐地明白了，正是由于完全放弃了期待，你才把握住了要紧的东西。事实上没有任何事情发生，但一种秘密的期待与无可奈何的心情抗争着，不断地把读者从一页拖到另一页。那没有任何内容的七百三十五页决不是一堆白纸，它们上面密密麻麻地印满了字。你读着，读着，一直读下去，并且装作读懂了那一页一页的纸。有时，你突然通过一个空隙从一句跳到另一句，但却不知道它们之间究竟有什么联系。不过，当你无可奈何的心情达到一定程度时，你就会对一切都习惯的。我就是这样读到了七百三十五页，心里满是绝望，半途中还睡着了两次。乔伊斯的文体难以置信的复杂多变具有一种单调的、催眠的效果。

书中没有任何迎合读者的东西，一切都离他而去，只扔下他在后面不停地打呵欠。这本书老是不断地发展下去，绝不停留，它不满于自己；它尖刻、恶毒，轻蔑一切；它悲伤、绝望、充满辛酸。它玩弄着读者对自己所遭受的毁灭的同情心。只有睡梦降临，才能结束这精力的紧张状态。当我读到七百三十五页时，我再次努力想要把握住这本书的意义，试图公正地对待它，但这一努力还是归于失败。我终于进入了沉沉酣睡之中。好一会儿以后，我才醒过来。这时我的头脑变得异常清晰了，于是我开始往回读这本书。对于这本书来说这种倒着读的方法与通常从头至尾的顺读同样有效，因为它无前无后，没头没尾，一切事情都能够轻易地既发生在以前，又发生在以后。每一段对话都可以倒着读而不会弄错该停顿的地方。每一个句子都是一次停顿，但一当它们凑到一起时，却又不表明任何意思了。你甚至还可以在一句话的中间就停下来，刚读过的前半句仍然有意义而可独自成立——至少看起来是如此。这整个一部作品具有如此一种特点，它就象一条被斫成两断的蠕虫，可以根据需要重新再生出一个头或者一条尾巴。

乔伊斯头脑的这种奇异的特征表明，他的作品是属于冷血动物的，更具体地说，是属于蠕虫家族的。如果蠕虫也被赋予了文学才能的话，它们将会因为缺乏大脑而以富于同感性的神经系统来写作。我怀疑这类似的情形在乔伊斯身上发生了，因为我们面前就是这样一种直觉思维的例证，它把大脑活动加以严格的控制，将思维限制于感觉活动的范围内。对于乔伊斯在感知方面的特殊技艺，我们不得不表示异乎寻常的赞叹，他所看到的、听到的、尝到的、嗅到的、摸到的一切，无论是出自内还是得于外，都无可限量地令人惊叹。普通人之中，如果谁

在感官知觉方面表现出特殊的敏锐，他的知觉能力通常不是局限于内心的感受就是局限于外部的世界。但乔伊斯兼有这两方面的能力。他的主观联想的花环与都柏林街上的客观物体形象缠杂一体，主观与客观，内部与外部如此经常地融合含混，以致于到了最后，你竟不知道那象绦虫一样的每一个本身非常清楚明晰的图象究竟是物质的呢还是超验的、空幻的。这绦虫的整个生存宇宙就是它自己，它具有荒谬绝伦的多产生殖能力。这个形象，我想，虽不十分雅观，但对于乔伊斯那些不断繁衍增长的篇章来说，却是一个再合适不过的比喻了。当然，绦虫只可能生殖出其它一些绦虫来，但它却以不可穷尽的数量在繁衍着。乔伊斯的书可以有一千四百七十页甚至更长几倍，但那丝毫也不会减低它的无限性，本质性的东西仍然不会说出来。然而，乔伊斯是不是真的想说什么本质性的东西呢？这种老式的偏好是不是还有权利在这里存在呢？奥斯卡·王尔德坚持认为，艺术品是完全无用的东西。虽然连菲利斯丁人今天也不会再对此提出什么异议了，但在他们心里却仍然希望一件艺术品包含着一些"本质性"的东西。乔伊斯的本质性的东西在哪里呢？为什么他不直截了当地说出来呢？为什么他不用一个富有表现力的手势，"用一个连傻瓜也不会搞错的直接的方法"将它传达给读者呢？

是的，我承认我感到受了愚弄。这本书不肯来迎合我；它没有任何要想取悦于人的企图，总是使读者感受到一种令人激怒的自卑感。显然，我的血液中还有许多菲利斯丁人的成分，因为我天真地以为这本书想告诉我点什么，想使我能够对它加以理解。这是一本什么样的书啊——没有任何观点，只凝聚着聪明而睿智的读者们惨败的经历，而这些读者毕竟并不是那

么……（请原谅我在这里借用了一个乔伊斯式的富于暗示性的表现法。）一本书肯定应该有一个内容，肯定得表现点什么；但我却怀疑，乔伊斯是不希望“表现”什么的。那么，这本书是不是碰巧而无意识地表现了他自己呢？这能不能解释它的那种唯我的超然性、解释这出没有观众的戏剧、解释它对辛勤的读者的激怒与侮蔑呢？乔伊斯激起了我的恶意。一个作家永远也不应该嘲弄读者，让他们显出一脸蠢像；然而《尤利西斯》所干的就正是这种嘲弄读者的勾当。

一个象我一样的治疗专家总是不断地在试验着治疗法，甚至于在他自己身上试验。你被激怒了，这就意味着你还没有看清楚这种情感后面是什么。因此，我们就该顺藤摸瓜，去检查一下我们大发雷霆这种现象后面究竟有些什么东西。我观察到：这本书的那种唯我为中心的特点，那种对有教养的、有智识的读者的蔑视，大大地刺激了我的神经。读者满怀善意，想要理解，想要给它以公正的对待，然而它却嘲弄他们、侮蔑他们。这里我们看清楚了，乔伊斯的思维与他人毫无联系，它仿佛是出自他身上的冷血部位甚至出自更低贱的部位。他只在他的内部、只同他的肚肠进行对话。他是一个冷硬如石的人，有石头的角、石头的胡子，石头的肝肠，就象摩西一样，以石头般的冷淡调转身去，背对着埃及的奢靡与埃及的众神，同时也以同样的冷淡背对着读者，从而扫荡他们的好意，激愤他们的情感。

从这个冰石般的地下世界升起了绦虫的幻影，它卷曲蠕动着，进行着单调、无尽的繁衍。虽然从它身上生出的每一个新的部分都各不相同，但它们却又极易混淆。这本书的每个片断，不管多么短小，唯一的内容就是乔伊斯自己。一切都是新鲜的，

却又老是停留在最初的基调上。它的表象是多么的丰富多彩、枝繁叶茂啊，可同时它的实质又是多么的单调乏味啊！乔伊斯令我乏味得哭；但这是刻毒而危险的乏味，是连最最平庸的东西都不能诱发的乏味。这是自然界的乏味，就象赫布里底斯群岛上吹刮过的那些巉岩沓嶂的阴风，就象撒哈拉荒漠中的日出与日落，就是大海的呼啸，就象地道的瓦格纳似的标题音乐。每一阵风，每一次日出与日落，每一声海的吼叫，每一个乐句都是不同的，然而它们又永远地重复着。尽管乔伊斯的书有着令人惊异的多面性，但我们仍然能够从中提取出一定的主题——虽然这些主题可能并非作者的本意。也许他根本就不想有任何主题，因为在他的世界中，偶然性和决定性没有任何地位，也没有任何价值。无论人们怎样企图把每一事件中的灵魂都抽掉（乔伊斯便是这方面的一个不懈的尝试者），主题却是不可避免的，因为主题是一切心理活动的框架。一切都被抽去了灵魂，每一滴热血都被冷却，事件完全在冷冰冰的利己主义中展开。全书中设有任何愉快、新鲜与希望，只有灰暗与可怕，只有惨酷、尖刻与悲剧。一切都来自于生活中伤痕累累的那一面，并且是如此的喧嚣躁动，使你不得不用一面放大镜才能找到其间的主题联系。但这些主题联系是确实存在于书中的，它们首先表现为一种高度个人性质的未经声言的愤恨之情，表现为被猛烈割断的童年的残迹；随之它们又表现为整个思想史之流的漂浮物——这整个思想的历史可鄙地、赤裸裸地呈现于万目睽睽之下。作者宗教的、爱情的、家庭的前史都反映于这事件之流的乏味的表面上；我们甚至看到他的人格分裂成仅只作为感官本能而存在的布隆以及差不多是虚幻飘渺的斯递芬·迪达洛斯——前者无子，后者无父。

早在一九二二年，我就曾试图读《尤利西斯》这本书，但没有多久我就带着失望与懊恼的心情把它搁到一边去了。就是在今天，它还同样象以前一样使我乏味。那么我又为什么要写这篇文章呢？我通常是不对超现实主义作什么评论的，因为它超出了我的理解力。如果不是一位出版商有点不谨慎地问起我对乔伊斯的看法，或者更确切些，问起我对《尤利西斯》的看法，我也不会写这篇文章的。涉及到这本书时，观点的繁多与纷云，是众所周知的。唯一没有争议的是，《尤利西斯》印刷过十次，一些人高度颂扬它的作者，一些人又对他大肆谩骂。他站在争论的交叉火力点上，因此是心理学家不容忽视的一种现象。乔伊斯对他的同时代人施予了相当大的影响，正是这一点激起了我对《尤利西斯》的兴趣。如果这只是一本未受任何赞扬便无声无息溜进了遗忘的阴影里的书，那我当然是决不会把它重新拖出来的，更何况它还深深地使我恼怒，所给我的愉悦又甚少。尤其难以忍受的是，它使我感到那么乏味，因为它只用一种否定的效果加于我的头上。我恐怕它是一位作者在其否定心情中的产物。

当然我是有偏见的。我是一个精神病学家，对一切精神的表现都带有一种职业的偏颇。因此我必须提起读者的警戒：平常人的悲喜剧、生活的阴暗面，以及沉闷灰色的精神虚无主义，都是我每天的面包。对我来说，这些东西就好比街头乐器奏出的曲子，陈旧不堪，毫无魅力。没有任何使我吃惊、使我感动的地方，因为它们于我是太平常了。我经常都得帮助人们摆脱这些可悲的处境，我必须不断地同它们进行斗争。但我只能将我的同情心用在那些不调转脸去背对着我的人身上。《尤利西斯》则对我调转脸去，它拒不合作，只想继续唱着那支无尽的

曲子走进无尽的时间中去(——那支曲子我太熟悉了)，只想将它的直觉思维以及降低到只有感官知觉的思考延伸到无限。它没有显露重新建设的倾向，破坏似乎已经成为了它的终点。

不过，上面所述并不是全部，连一半都还没有，——还有综合的症状！那些没完没了的散漫的臆语，在精神异常者中间真是太普遍了。他们只有一个破残的意识，因而完全丧失了判断能力，他们的一切价值也都全然衰退。但另一方面，这又通常伴随着感官活动的加强。在《尤利西斯》那些篇章中，我们发现了一种精确的观察能力，一种感官知觉的照像似准确的记忆，一种既对内心现象也对外部世界的感官好奇心，一种显著而突出的过去的题材和忿恨，一种主观心理现实同客观物质现实谵妄似的混乱，以及一种毫不考虑读者、一味滥用生造词、零碎摘引、声音与语词联想、突兀的转折和思维中断的表现方法。我们还于其中发现了情感的衰退，这种情感的衰退达到了玩世不恭的顶点与荒谬绝伦的程度。即使外行也不难追寻出《尤利西斯》与精神分裂的心理状态之间的相似之处。这种相似确实是非常容易引起误解的，读者极有可能以一句"精神分裂"的判语而将它愤慨地抛置一边。即便对一个精神病学家，这种相似也是十分惊人的；但是，他却可以指出，精神异常者所作文字的一个特征标志——陈旧的表现法——在这本书中是不存在的。我们可以随便怎样评价《尤利西斯》，但它的单调绝不是在"重复"这一词意义上的单调。(这与我先前所说的并不矛盾；并且，要想对《尤利西斯》说点相互矛盾的话也是不可能的。)描述与展现不间断地流淌着，一切都在运动之中，一切都没有固定。整部书在随着一条隐密的生活之流浮泛，它显示出单一的目的以及精严的选择，而这两点便是书中存在着一个统一的

个人意志和明确的意图的明证。心理作用受着严格的控制，它们不是以自发的、无规律的方式表示出来的。知觉作用，也就是说，感受和直觉，从头至尾都占着侧重的地位；具有识别作用的思维和情感则时时处处受到抑制。思维和情感的出现仅仅是作为心理的内容，作为知觉的客体。尽管书中常常出现一些优美之处，但全书的总的倾向——即要表现世界与头脑的阴暗画面这一总的倾向——却没有分毫的松懈。这一切都是在精神异常者身上通常所见不到的特征。那么，这就是说还存在着一类不同寻常的精神异常者。但精神病学家没有任何标准来判断这样一类人。他们的那种心理变态也许正是一种为常人理解力所不能想象的心理健康，甚至还可能是覆盖于一种更高级的精神力量之上的伪装。

我是永远不会将《尤利西斯》划为精神分裂症的产物的，而且这种划分也毫无用处，因为我们希望知道的是为什么《尤利西斯》会产生出这样有力的影响，而不是要知道它的作者究竟是一个程度较高的还是程度较低的精神分裂症患者。《尤利西斯》并不比整个现代艺术更具有病理的性质；它是最深意义上的“立方主义”，因为它将现实的图景融入到了无限复杂的绘画之中，这一无限复杂的绘画的基调便是抽象客观性的忧郁。立方主义并不是一种疾病，它是以某种方式来表现现实的倾向——这种方式既可以实在到荒诞的地步，也可以抽象到荒诞的地步。精神分裂症的诊断图画仅仅在有一点上与现代艺术相似，即：精神分裂症患者象现代艺术家一样也以陌生的眼光看待现实，或者将自己从现实中抽离出来。在精神分裂症病人中，这一倾向通常没有可辨认的目的，它只是一种不可避免的症状，这一症状起于一个完整人格向无数破碎人格的分裂。这就是所

谓的自主情结。但在艺术家中，这种以陌生眼光看待现实的倾向就不再是任何个人疾病的产物，而是我们时代的集体的表现。艺术家并不顺应个人的冲动，他顺应集体生活之流。这集体生活之流不是直接起自意识，而是起自现代精神的集体无意识。正因为它是一种集体的现象，所以它才能够在绘画、文学、雕塑、建筑等各个彼此不同的领域内都结出完全相同的果实。还有一点值得一提的是，现代主义运动精神上的父亲之一——凡·高——实际上就是一个精神分裂症患者。

在精神异常者之中，通过荒谬古怪的物质现实或者同样荒谬古怪的非现实来歪曲美和意义，这种行为是人格毁灭的结果。但在艺术家中，这种行为则有一个创造的目的。现代艺术家的作品远不是其人格毁灭的表现，相反，他在毁灭中找到了他的艺术人格的统一性。靡菲斯特式的美丑倒置与有意义和无意义的相互颠倒带有非常夸张的色彩，这种方法使无意义几乎被赋予了意义，使丑具有了一种刺激血性的美。这是一个创造性的成就，它在人类文化史上从未象今天一样被推到这样极端的地步。但是，它在原理上又并不是什么新鲜的东西，我们在伊克纳顿[1]时期往反向变化的风格里，在早期基督徒用绵羊所作的空洞愚蠢的象征中，在拉斐尔前派那些凄婉哀愁的人物中，在以复杂造作扼杀了自身活力的后期巴洛克艺术中，都能够观察到与此相似的地方。所有这些时代，尽管有着种种差异，它们之间都有着一种内在的联系：它们是孕育和潜伏着创造力的时期。它们的意义不是只以因果关系就能够给予完满的解释的。

---

[1] 伊克纳顿：Ikhnaton，有时也称作Akhenaton，原名为Amenhotep 五世，埃及法老及宗教改革家，公元前1379—1362年在位。他也许是有史以来第一个一神教信仰者。——译注

集体精神的这些表现，只有在它们从目的论的角度被看着是某种崭新的事物的先导时，才展示出其全部的意义。

伊克纳顿时代是第一个一神教的摇篮，这个一神教被保留在犹太传统中而流传至今。早期基督教时代的原始幼稚形态则发出了罗马帝国向上帝之城转变的预言。在那个时代，对艺术和科学的排斥对于早期教徒来说并不意味着精神生活的贫脊，反倒是精神生活增益的表现。自从古典时代以来，艺术中的人体美即经丧失，而拉斐尔前派的前期作品便是表现人体美理想的先声。巴洛克艺术是天主教风格的最后一个流派，它的自我毁灭预示了科学精神对中世纪教条主义精神的胜利。提厄波罗[1]在技巧方面已经抵达了禁区，但如果将他看作一个艺术人格，那么他就绝不是颓废堕落的症状，而是一个以其全部身心导致了那种为世所亟亟以求的分裂的人。

由此看来，我们就不仅能给予《尤利西斯》，而且也能给予与《尤利西斯》同性质的艺术作品以一种积极的、创造性的价值与意义。《尤利西斯》在对统领至今的那些美和意义的标准的摧毁中，完成了奇迹的创造。它侮辱了我们所有的传统情感，它野蛮地让我们对意义与内容的期待归于失望，它对一切合题都嗤之以鼻。在《尤利西斯》中不存在任何合题与形式的蛛丝马迹，我们不可能对此有丝毫的怀疑。因为，如果我们一当证实了书中有这些非现代的倾向，那就无异于指出这本书有一种严重的美学上的缺陷。《尤利西斯》具有一种特殊的性质，我们对

---

[1] 提厄波罗（Giovanni Battista Tiepolo），1696年3月生于威尼斯，1770年3月死于马德里。大型壁画艺术家，其画风深刻广阔，但又蕴藉而有节制。他的作品中所表现出的光和色的诗一般的艺术境界影响了许多教堂和宫殿里的罗可可风格的室内画。——译注

它的一切谩骂证明了这一点，因为我们的谩骂出自非现代人的愤恨之情，而非现代人是不愿意看到那些被上帝用优雅的面纱所掩饰起来的事实的。

在我们今天这个时代，从现代人身上汹涌喷薄出了无数不可羁辔、不容扼止的力量，这些力量曾经奔流在尼采的智慧之中，这些力量曾经洋溢在尼采那狄奥尼索斯似的浮华丰艳中，它们今天的炽热与激烈丝毫不减当年的威力。虽然《浮士德》第二部中的那些最黑暗阴晦的段落，虽然《查拉图斯特拉如是说》以及Ecce Homo[1]都力图作为一种新型的艺术而自呈于读者与观众之前，然而毕竟只有现代人才真正成功地创造出了一门反向性的艺术。它不事逢迎，只径直地指出我们的错误之所在；它操着反叛的姿态，去违背常理与天伦。不过，这种反抗性的离经叛道并不是今天才出现的，它早在现代人的先驱者中间（这里请记住荷尔德林的名字）就已经激起过无数内心的骚动，从而引导着他们去动摇旧时代的理想。

如果我们只固守经验的一方之域，那么我们就不可能真正看清楚所发生的事情。我们在这里所面临的不是一个明确的目标，不可能投手一掷便告破的。我们面临的几乎是整个现代人普遍的"重新积淀"（restratification）问题，他们正在摆脱一个已然陈旧的世界，他们正处在摆脱这个旧世界的桎梏的艰难道途之中。可惜我们不能预见到未来，因而不会知道在最深的意义上我们究竟还与中世纪有多么紧密的联系。但是，如果从

1. Ecce Homo：拉丁语"看那人！"，这是基督教艺术的一个主题，表现基督耶稣被彼拉多·皮拉引见于犹太人前的情景。耶稣满身鞭痕，头戴荆冠，身着紫袍。这一题材在十五世纪当公众尤为注意耶稣生活的苦难一面时，在西欧颇为流行，并且一直持续到整个十七世纪。——译注

未来时代的瞭望塔上看现在的我们，仍然还彻头彻尾地深陷在中世纪的泥潭里，对此，我是不会表示任何惊异的。因为只这一点就足以解释为什么应该有《尤利西斯》这样风格的书或艺术作品。它们是大剂量的泻药，如果没有同样强烈的抵抗，就会辜负了它们的整个效力；它们是一种心理特效药，只用于对付最坚硬愚顽的东西；它们就象弗洛依德的理论一样，以其盲目的单面性摧毁那些已经开始崩溃的价值。

《尤利西斯》表现出一种半科学的客观性，有时它甚至使用“科学”的语言。但它又具备着完全非科学的特征，这就是它的彻底的否定态度。即使这样，它仍然是创造性的——它是创造性的摧毁。在这里没有希罗斯拉图[1]烧塌神庙时的戏剧性姿态，只有一种以现实的阴暗面去愚弄我们的同时代人的热切，不含任何恶意，只带着对艺术客观性的坦率的质朴与天真。我们可以放心大胆地称这本书是悲观的，虽然在结尾的地方，几乎是在整整的最后一页里，一线天国之光穿透了层层阴云，渴望地照射出来。但这只是一页对七百三十四页的比例，只有那么一页闪烁着光明的色彩，而其余的都产生自地狱的黑暗之中。在那黑泥的浊流里，有一颗水晶石不时地在发着熠熠的莹光，这使得那些非现代人也意识到乔伊斯是一位技艺深湛的“艺术家”——这里所说的技艺远比大多数艺术家所谓的技艺更为广泛——他甚至可以堪称这门技艺中的古典大师，然而同时，他也是一位为了更高的目标而虔诚地弃绝了自己的力量的大师。乔伊斯即使在他的“重新积淀”中也还是虔敬地保留着他的天主

1. 希罗斯拉图（Herostratus），古希腊人，“不能留芳百世，也要遗臭万年”的典型人物。仅仅为了使自己史册留名，他放火烧毁了当时希腊一座非常壮观的神庙。——译注

教信仰，他的炸药主要是用来摧毁教堂以及由教堂产生和影响的精神堡垒的。他的“反世界”中弥漫着的气氛正是在竭力争取政治独立的爱尔兰所具有的那种中世纪的、完全狭隘的、并且渗透着天主教精髓的气氛。乔伊斯写作《尤利西斯》时曾辗转国外许多地方，在所有这些他乡异域，他都带着一颗赤心、一腔热血回望着教廷与爱尔兰。他只把他在外国的蜇居地当作无数的锚链，以便于在他对爱尔兰的怀念与厌恨的情感的漩潮中系稳他那一叶孤舟。然而尤利西斯并没有回到他的伊塞卡王国，相反，他疯狂地要摆脱爱尔兰的传统。

我们也许会认为这种努力要摆脱自己传统的行为只在局部范围内引起兴趣，而其余的世界则将待之以冷漠与毫不关心的态度。但其余的世界并不是冷漠与毫不关心的。从它在乔伊斯的同代人中引起的效果来判断，这种局部的现象似乎多少带有普遍性。现在一定已经存在着一个人数众多的现代人阶层了，他们自 1922 年以来已经将十版《尤利西斯》抢购一空。这本书对于他们一定具有某种意义，甚至揭示出了他们以前所不曾知道或者所不曾感觉到的东西。他们并没有感到这本书的难以忍耐的乏味，而是从中得到了帮助、受到了教益、清醒了头脑，改变了态度，进行“重新积淀”。显然，他们是突然被带进了某种求之已久的境界，否则他们就只可能带着最黑暗的仇恨才能专心致志地从第一页读到第七百三十五页而不酣然睡去。根据上述的那种普遍性，我推测，中世纪天主教的爱尔兰占据着一块相当大的区域。但我至今不知道这块区域究竟有多大面积。它肯定比一般地图上标明的要大得多。这个天主教的中世纪，这个其中有迪达洛斯先生和布隆先生存在的天主教的中世纪，好象有着异常广泛的普遍性。在那里的所有的人都被如此牢固

地禁锢于他们的精神环境之中，如果不用乔伊斯似的炸药是绝对炸不开他们孤立、密封的境况的。乔伊斯的同时代人满脑子充塞着中世纪的偏见，因此，正需要有他以及弗洛依德这样的否定的先知来向他们揭示现实的另一面。

当然，一个怀着基督般的爱心的人是难以完成这一巨大的使命的，因为无论他怎样苦口婆心，人们都不会情愿地去对事物的阴暗面看上一眼，这样他们就无异于只是以旁观者的淡然冷漠的态度来对待阴暗面了。不，这样是不行的。对现实阴暗面的揭示必须伴随着相应的思想倾向；乔伊斯在这里又是一位大师，因为他知道只有通过这种方法，才能激起否定的感情力量。《尤利西斯》向我们明示了怎样才能做到尼采所谓的"亵渎神灵"。乔伊斯以冷冰冰的客观性开始了这项工作，他所表现出的"见弃于神"的程度是尼采所大为不及的，并且甚至是尼采连做梦也没有想到过的。这一切都依照这样一个根据：精神环境所具有的迷惑力和影响程度是与理智毫无关系的，它只与感情紧密相连。我们不应误入迷津，以为乔伊斯所揭示的世界既然如此阴暗而缺乏神灵的光辉，任何读者要想从中寻得一点快慰便都是不可想像的海外奇谈。但事实却是——虽然未免有些耸人听闻——《尤利西斯》所揭示的世界比我们的这个世界好。在我们这个世界中，人们毫无希望地被束缚在他们的精神诞生地的一片幽暗之中。然而，在《尤利西斯》那个世界里，尽管邪恶与破坏的因素占据着统治地位，但它们却远比历史留传给我们的所谓"善"更有价值。现实已经证明"善"不过是一个肆虐的暴君，不过是一系列偏见的幻影；它剥夺去生活的丰富多彩，它使生活穷困贫瘠、黯然失色；它强力施行一套最终竟使人不能容忍的道德伦理。尼采所说的"道德奴隶的揭竿而起"正可以用着为

《尤利西斯》的绝好题词。要想从一整套禁锢着精神的体系和制度中解放出来，唯一的办法便是对自己的世界和自己的本性作“客观”的承认。正如布尔什维克们欣悦迷恋于自己的不修边幅一样，这些受着精神束缚的人们也从直截了当地道出他们世界里的事物真相中找到了强烈的欢乐。黑暗对于被强光刺激的眼睛反倒是一种慰藉，无边荒漠对于逃犯也仍是一座天堂。而对于今天的中世纪人，避免成为善与美与常识的化身或物质体现，便是自拔于中世纪的深渊的救赎之法。所谓理想，从阴暗处看，并不是屹立峰顶的灯塔；理想只是监工，只是狱卒，是人类专横暴戾的首领摩西在西奈山上发明出来的一种精神警察，从那以后，一条狡黠的计谋便把它强加在了人类的头上。

如果从因果的观点出发，乔伊斯是罗马天主教的独裁主义的受害者。但如果从目的论的角度考虑，那么他是一个现在只满足于否定的改革者，是一个只限于抗议的新教徒。情感的萎缩是现代人的一个特征，它总是作为对过多的情感，尤其是过多的虚假情感的反动而出现的。由此，我们可以从《尤利西斯》的情感的缺乏中推导出：这个产生了《尤利西斯》的时代便是一个令人可畏的多愁善感的时代。但我们现在果真那么多愁善感吗？

这又是一个有待将来才能回答的问题。不过，仍然有大量的证据表明，我们确实是陷入了一个天大的多愁善感的骗局之中。想想通俗的感伤情绪在战时所扮演的可悲的角色吧！想想我们的所谓人道主义吧！精神病医生对有一点知道得非常清楚，那就是我们每一个人是如何成为我们自己的感伤情绪的受害者而不能自拔的。但这种情绪并不能引起同情心。多愁善感是建立在野蛮基础之上的上层建筑，而感情缺失则正好处于另一个

极端，因而不可避免地有着同样的缺陷。《尤利西斯》所获得的成功证明：甚至它的情感的缺乏都对读者有着一种积极的效果。由此我们便可以推断，读者身上有过多的感伤情调，这种情调是连他自己也十分愿意抛弃的。我深深地相信，我们不仅仅是被笼罩在中世纪的黑暗中，并且还为我们自身的多愁善感牢牢地束缚住了。因此，一个先知的出现就是完全可以理解的了：他要用一种情感缺乏来教会我们的文化，以此来弥补多愁善感的缺点。先知们一贯举止粗鲁、行为乖戾，总是不讨人喜欢，但据说他们却常常击中要害。据我所知，先知还有大小之分，而乔伊斯属于哪一类，只有等历史来作定论。这位艺术家就象所有的先知一样，是他那个时代的心理秘密的代言人。然而他是不自觉的，是无意识的，常常象一个梦游者一样。他自以为是他在说话，然而促动着他说话的却是时代的精神；这个精神所说的一切最终都为其结果所证实了。

《尤利西斯》是对我们这个时代的记录，它充满着人文主义的精神而毫无宗教的性质，并且，它还暗怀着一个秘密。它能够解脱精神的枷锁，它的冷漠彻底地冻结了一切多愁善感，甚至冻结了正常的情感。但这些有益的效果并不是它的力量的全部。有一种看法认为，这部作品有魔鬼本人参与创作，这种说法虽然有趣，但却并不是一个令人满意的假设。这本书中有生命的力量存在，而生命从来就不只是邪恶与破坏。确实，这本书的最复杂的方面好象是否定的、分裂的，但我们能够从这复杂的现象背后感觉到一种简单清澈的东西，感觉到赋予了这本书意义和价值的秘密的目的。难道这本由文字与意象拼凑起来的作品是具有“象征意义”的吗？我说“象征意义”并不是指比喻，而是指用来表现某种事物的替换物；这一所表现的事物的本质

是我们不能把握住的。在这种情况下，那隐藏的意义无疑会在某些时刻透过那奇怪的帘幕而发出神秘的光彩；还有一些音律不时在回响着，我们在其它时刻、其它地方也曾听到过，它们或者在奇异的梦中响起过，或者在被遗忘的古老民族的隐密的智慧中响起过。这一可能性是不容争论的，但我自己却不能找到解开它的钥匙。然而，我认为这本书并不是象征性的，它完全是在意识之光的临照下写成的，它并不是一个梦，也不是无意识的启示。比起《查拉图斯特拉如是说》与《浮士德》的第二部来，它甚至显示出更强的目的性和方向感。这也许就是《尤利西斯》没有带上表现主义特征的原因。当然，我们感觉出了它的原型背景。迪达洛斯和布隆的背后便是精神的人和肉体的人的永恒形象。布隆太太也许隐藏着一个纠缠于尘俗之中的阿利玛，而尤利西斯自己则可能就是书中的英雄。但这本书并不集中在这个背景之上，它向着相反的方向转移过去，努力要达到意识的最高客观性。很明显，它不是象征性的，并且也无意于此。如果说它的某些部分具有象征的性质，那么，这只能说是无意识对作者耍了两个小小的花招，无论作者怎样小心谨慎，也是无法避免的。我之所以说《尤利西斯》不是象征性的，这是因为，如果有什么事物具有"象征性"的话，那就意味着有人在推测、预示着这一事物那隐蔽而不容把握的实质，在费尽心力地要用文字捕捉住那躲避他的秘密。不管他努力要加以把握的东西是属于世俗世界还是属于精神世界，他都必须以全部的智力转向它，透过笼罩着它的全部虹彩般绚丽的面纱，把那谨严戒备地潜藏于深渊中的真金呈露在白日的光照之下。

但《尤利西斯》的惊世之处恰恰在于，它的千重面纱之后并不存在着什么隐秘的东西，它既不转向世俗也不转向精神，而

是冷漠如太空中高踞遥临的月亮，让创始与衰微的喜剧去自行追随它们的路途。我殷诚地希望《尤利西斯》不是象征性的，因为如果那样的话，它的目的就会落空。在那七百三十五页不忍卒读的文字中，那严密守卫与精心隐藏着的东西究竟可能是一个什么样的秘密呢？最好不要耗费时间与精力去作这毫无结果的探宝吧。真的，这本书的背后不应该有什么象征意义，如果有的话，我们的意识将会被重新拖回到世俗和精神的境地，再被生活的一万个侧面所愚弄，从而使布隆先生和迪达洛斯先生归于永恒和不朽。这正是《尤利西斯》所要阻止的；它想成为月亮的一只眼，一个超然于客体之上的意识，无论灵魂与肉体，爱情与憎恨，信仰与偏见，都不能将它束缚。《尤利西斯》不是在贩卖这一套理论，它是在以身实践，——意识的超然便是射过这本书的重雾的目标。这无疑就是它真正的秘密，一个新的宇宙意识的秘密；这个秘密并不向那些诚心尽力地读这七百三十五页的人显示，它只向那些以尤利西斯的眼睛持续七百三十五天凝视他自己的尘心与精神的人们呈露。但无论如何，这一时间的空间，却是应该被看作具有象征意义的——“一个时间、多个时间、半个时间”——因此是一个不定的时间，但它对于转变的发生来说，是足够长的了。

人们也许可以设想，在一个空无一物的虚无世界中，至少“我”——詹姆斯·乔伊斯自己——是被留存下来了的。但是在这本书里所有那些不愉快的、笼罩着阴影的“我”之中，有谁注意到一个单一的、真实的自我的出现了吗？确实，《尤利西斯》中的每一个人物都是高度真实的，他们在每一方面都只是他们自身，而不可能是别的什么人。然而他们都没有一个自我，他们之中没有一个意识敏锐的、人的中心，没有那么一个被温暖

的心和沸腾的血所包容的那么小而又那么重要的小岛。所有的迪达洛斯们、布隆们、哈利们、林齐们、穆利根们以及其他所有的人，他们谈话，他们来回地走，他们做这做那的时候就好象是在一场不知始于何处终于何处的集体的梦中。这个梦的发生也仅仅是因为"无人"——即一个看不见的奥德赛——在做着这个梦。他们谁也不知道这一点，他们生活着仅仅是为着一个原因：一个神让他们生活着。这就是生活——这就是乔伊斯的人物之所以如此真实的原因。但那个包容了他们全部的自我却没有出现在任何地方，没有任何事物可以泄露出它的存在，没有评判，没有动情，没有任何一点拟人化，这些人物形象的创造者的自我是找不到的，它好象是融入了《尤利西斯》里的所有人物中；然而，或许正是因为如此，一切的一切，甚至于最后一章里消失了的标点符号，都是乔伊斯自己。他的超然的、沉思的意识，他的以一瞥而囊括了一九〇四年七月十六日同时发生的无始无终的事件的意识，一定会指着所有这一切说："那就是你"——这个"你"在更高的意义上，不是自我（ego）而是自己（self），因为自己本身就包容着自我和非自我（non—ego），包容着邪恶的区域、包容着内腑以及天国。

每当我读《尤利西斯》时，我总想起一幅由理查·威廉出版的中国画，画上是一个沉思中的瑜珈论者，他的头顶上长出了五个人的形状，而这五个人形的头上又各自再长出五个人形。这幅画画出了这个瑜珈论者的精神状态，他正要摆脱他的自我而进入到自己的更为完全、更为客观的境界中去。这是"静穆孤独的月轮"的境界，是生与死的缩影，是东方救赎之道的最高目标，是数百年来为人们所追求和赞美的印度和中国智慧的无价明珠。

然而，人们可以看到：人类意识的超然以及由此而生的它与神的近似——即《尤利西斯》的整个基础和它的最高艺术成就——当披着传统公式的外套出现时，总要遭到可怕的歪曲。尤利西斯，这个受着严厉考验的流浪人，经历了无数的磨难，要返回到他的岛国的家园，返回到他真正的自己。他在那十八章的混乱之中冲出了一条道路，最后从愚人的幻想世界中解放出来，不动声色地"在遥远处静观"。由此他达到了基督和佛陀达到的境界，这一境界也是浮士德奋力以求的——超越愚人的世界，从对立面中解放出来。正如浮士德融合于永恒的女性之中，莫莉·布隆也经历了同样的结局，她那段无标点的独白的最后一字，就象最后一个悦耳的和弦，结束了那地狱般尖锐嘲杂的不协合音。

尤利西斯是乔伊斯心中的创造神，他是一个真正摆脱了肉体与精神世界的繁杂纠纷而以超脱的意识将它们沉思凝想的造物之神。他之于乔伊斯，正如浮士德之于歌德，正如查拉图斯特拉之于尼采。他就是那个更高的自己，在轮回的盲目纷乱之后终于返回了他神圣的家园。这就是一九〇四年七月十六日那一天所潜藏的启示，那一天是每个人生活中的一个普普通通的日子，在那个日子里，默默无闻的人们在不停地做着和说着些什么，没有开头，也没有目的——这是一幅阴晦的图画，象梦一样，象地狱一般，辛辣、否定、丑恶如魔鬼，然而却是真实的。这幅图画能给人带来恶梦，造成一种宇宙性的圣灰星期三的心境，这种心境可能正如造物主在一九一四年八月一日所产生的心境一样。继创世七天的乐观欣喜之后，一九一四年的造物主一定很难辨认出他手下的那些作品了。《尤利西斯》就是在一九一四年与一九二一年之间写成的；这决不是一个能给世界

画一幅尤其乐观欢悦的图画的时候，也不是一个能够充满热爱地拥抱世界的时候（当然今天也仍然不是）。因此，这位艺术家心中的创造神描绘出的是一幅否定的图画，这就毫无令人惊异之处了。确实，这本书的否定态度是如此地亵渎神灵，因而它在盎格鲁·撒克逊国家中被查禁，以避免它与创世纪中的创世故事相冲突。这就是这位造物神在寻找家园时变成了尤利西斯的过程。

《尤利西斯》中太缺少情感，因此它一定非常合唯美主义者的口味。不过且慢，让我们来假设《尤利西斯》的意识并不是一轮月亮，而是一个拥有判断力、理解力以及感情内心的自我，那么，书中十八章的漫长路程就不仅没有任何乐趣可言，并且还将成为通往十字架的道途。那个历经着无数磨难与愚昧的漂泊者就将在黄昏时分沉入到那位赋予生活的开始与结束以意义的大地女神的怀抱之中。在尤利西斯的玩世不恭下面隐藏着巨大的同情心，他知道这个既不美丽也不善良的世界中的忧患，他还知道这个世界的更坏的地方，它毫无希望地滚滚而行，经过永恒重复的一天又一天，抱着人类的意识跳起白痴的舞蹈，一小时又一小时，一月又一月，一年又一年。尤利西斯敢于向着意识超然于物外的方向迈出步伐，他从附着之中、纷繁之中、幻想之中解脱出来，因此能够转向回家的路了。他给予我们的并不只是他个人观点的主观表现，而是更多的东西，因为他的创造性的才能不是一个而是许多，他静穆地对大众的灵魂陈说，他不仅是体现着艺术家的意义与命运，他还体现着大众的意义与命运。

我认为，乔伊斯作品的一切否定，一切冷血，一切怪诞与可怕，一切陈腐与荒唐，都是值得称颂的积极的价值。他的不

可形容的丰富与多面性的语言一段接一段地展开，每一段又不断地衍生出下一段。它的单调乏味令人难以忍受，然而正是这单调与乏味使它达到了史诗似的灿烂与辉煌，使它成了一部表现出这个世界的无用与悲惨的《摩呵婆罗多》。"从阴沟里、从裂缝处、从污水池里、从垃圾堆中，四面八方都冒出污秽的泡沫。"一切宗教思想中最高尚的东西都以亵渎神灵的歪曲被映照在这个无遮无掩的污水沟里，就象它们被反映在梦中的情况一样。

然而，即便是在粪土堆上也没有失去最古老和最高贵的精神财富。精神并没有出现裂缝可供神的灵感最后地呼出它的生气，然后随之而消失在充满恶臭的污秽里。赫尔墨斯，这位一切异教邪说的老祖宗，说得很对："正是由于有上述的事实，才会产生下边的情形。"斯递芬·迪达洛斯，这位鸟头天人极力想逃出天空中的虚无领域，他落在了尘俗的泥沼之中，在泥沼的深处他又一次面临着他所逃避的高度。"那么我应该逃到地球的最边上去……"这句话的结束处就是《尤利西斯》亵渎神灵的最有力的明证。还有更为绝妙的，那个好管闲事的布隆，也就是那个堕落的但却又患有阳萎的性感人物，他也居然在污秽之中体验着他所从未体验过的事，即他对自身的美化。然而好梦不长，当永恒的标记从天空中消灭以后，这只寻觅着腐菜烂叶的猪又在地上找到了这些标记，因为它们是被印在最低与最高的地方的，不可磨灭，只有在那不冷不热、为上帝所诅咒的中间国度里才找不到它们的踪影。

尤利西斯是绝对客观与诚实的，因而值得我们的信任。我们可以相信他对这个世界与精神的力量和无用所作的证明。尤利西斯本身就是现实、生活、意义；精神与物质、自我与非自

我的整个幻影都包括在他之中。我在此很想问乔伊斯先生一个问题："您意识到了您是一种现象、一个思想、也许一个尤利西斯的情结了吗？您意识到尤利西斯就象一个百眼巨人站在您的附近，为您想出了一个世界与一个反世界，把它们装满各种各样的物体，没有这些物体你就绝不会意识到您自己的自我？"我不知道那位可贵的作家将如何回答这一问题，并且这也不关我的事。至于我自己，没有任何东西能够阻止我按我自己的方向来进行我的形而上学的沉思。但我不得不问那个问题，因为我看到了一九〇四年七月十六日那天的都柏林的缩影是那么熟练地被抽出于世界历史的喧闹嘲晰的缩影中，因为我看到了它是如何被放到了显微镜下的玻璃承片上，每一个细部都被分解，并由一个超然的观察者以近乎迂阔的精密加以描述。这里是街道，这里是房屋，一对年轻夫妇出来散步，一个真正的布隆先生四处跑着他的广告业务，一个真正的斯递芬·迪达洛斯玩弄一警言哲学以自娱。就是乔伊斯先生自己出现在都柏林的某个街头巷尾，也是十分可能的事。为什么不呢？他肯定同布隆先生同样地真实可信，因而就同样能够被很好地抽出来，进行分解、描述，就象在《一个青年艺术家的肖像》中一样。

那么，谁是尤利西斯呢？毫无疑问，他就是那构成了总体性、同一性的东西的象征，他是《尤利西斯》中作为整体而出现的所有单个人物的象征——布隆先生、斯递芬、布隆太太，以及其余的人，包括乔伊斯先生在内。试着设想这样一个存在吧：他并不仅仅是无数敌对与不调合的单个灵魂的毫无色彩的聚集，他还由这样一些东西所组成：房屋、街上的人流、教堂、几家妓院、一张向海里飘去的纸片、然而这样一种存在却又具备着知觉与意识！这样一个畸形怪物逼迫着我们去进行思考、

尤其是当我们不能证明任何事情，又不得不重新退回到猜测的阶段的时候。我得承认，我怀疑尤利西斯也许是一个更广阔、更包罗万象的自己（self），这个自己是那玻璃承片上一切事物的主体，是一个或者以布隆先生的姿态，或者以一家书店或一张纸片的形式出现的存在，然而实际上他是他所属的人类"黑暗而隐匿的父亲。""我是祭师、也是牺牲，"用地狱里的语言："我是梦中的奶酪处的黄油。"当他怀着爱情拥抱世界时，所有的花园都繁花似锦；当他对着这个世界背转身去时，那空虚的日子又一天一天地爬行——"那河水源源地流淌，它将继续这样流逝，永远不会停息。"

那位创造神最先创造了一个世界，他于是沉浸在自己的荣耀之中，那个世界在他眼里也显得无比的完美。但他仰天看见了他所没有创造的光明。于是他背弃了曾是他的家园的地方。但是，在他这样做的时候，他的肉体的创造力便转化成了女性的沉默，他不得不承认：

一切无常者，
只是一虚影；
不可企及者，
在此事已成；
不可名状者，
在此已实有。
永恒的女性，
领导我们走。

从人坏下处的标本托片上，在爱尔兰，都柏林艾克利斯街七号，在1904年7月17日凌晨的两点钟左右，随和的布隆太太睡意朦胧了。就在这时，从她的床上响起了她的声音：

啊大海大海有时象火焰般象落日灿烂般鲜红阿拉米达花园中的无花果树是的所有奇异的小街和粉红色的蓝色的黄色的房舍和蔷薇园和茉莉和天竺葵和仙人掌吉布拉尔塔象个姑娘在那里我是高山里的一朵花是的当我在我头发上插一朵玫瑰就象安达露西亚的姑娘们那样或者我还是穿一件红衣裳是的他在荒地的墙下吻我我想他同另一个一样的好然后我用眼睛要他再一次请求是的然后他问我我愿意是的说是的我的山中的花我首先搂住他是的把他拉下到我的身上来这样他就能摸到我的乳房四面都是香气是的他的心象发疯似的乱跳是的我说我愿意是的。

啊，《尤利西斯》，你真是为物惑物遣的白种人的祈祷书！你是一种精神的锻炼，一条苦行禁欲的戒律，一出令人痛苦的仪式，一道神秘的程序；你是十八个重叠起来的炼金术士的蒸馏瓶，在那瓶里的酸与毒沫中、火与冰中，一个遍及宇宙的、新的意识的侏儒提炼了出来！

你没有说出什么，没有泄露出什么，哦，《尤利西斯》，但你给予了我们那不朽的著作！贝利罗普再也不用织她那永远织不完的衣服了，她现在悠闲地留连在大地的花园里，因为她的丈夫已经回家，他的流浪已经完结了。一个旧的世界过去了，随之而出现的是一个崭新的世界。

（苏克译自《荣格文集》英文版卷15，冯川校）

毕　加　索

作为一个精神病学家去赶毕加索热的浪头，这是我几乎想向读者表示歉意之处。如果不是一家权威的季刊向我建议，我很可能永远也不会涉足于这一题目。这倒不是说这位画家和他陌生的艺术对我说来太微不足道（我毕竟还认真研究过他文学方面的兄弟詹姆士·乔伊斯），恰恰相反，我对他的问题有着极浓厚的兴趣。只是要企图在一篇短短的文章中尽可能面面俱到地论及这一问题，对我来说就显得太宽泛、太复杂、太困难了。如果我终于还是敢就这一问题发表一点看法，那也是因为有着这样一种明确的前提，即：我对于毕加索的"艺术"这一点没有任何可说的东西，我要说的仅仅是他的艺术中所表现出来的心理学。因此，我把美学问题留给艺术批评家们，而把自己限制在潜伏于这种艺术创作背后的心理学的范围内。

近二十年来，我一直致力于对图象再现心理活动之心理学的研究，因此也就自然地要以职业的眼光来看毕加索的图画。根据我以往的经验，我可以向读者保证：毕加索的心理问题，就其在他的作品中所得到的表现而言，十分类似于我的病人的心理问题。遗憾的是，我无法证明这一点，因为那些可供比较的材料只为少数专家所知。这样，我的进一步的观察就显得毫无根据，因而需要读者的善意与想象力。

非客观艺术（non-objective art）主要是取材于"内"（inside）

的。这所谓的"内"并不等同于意识，因为意识中包容的物体的图象正是人们通常所见的样子，因而它们的显现就必然符合于人们期待的那种普遍的模式。然而毕加索的物体却是与此毫无相似之处的，它们与人们所普遍期待的模式有着极大的差异，似乎已经不再属于任何外部经验的物体了。如果把他的作品按编年排列，我们就可以看出它们有一种逐渐脱离经验物体的倾向，可以看出一些不符于外部经验的、来自于"内"的因素的逐渐增长。这一所谓的"内"是位于意识之后的，或者至少可以说是位于某种特殊的意识之后的，这种意识就象是置于五官之上的一个普遍的知觉器官，是专门导向外部世界的。意识之后并非绝对的虚无，而是一个潜藏着无意识心理的世界，它从后面、从内部影响我们的意识，正好比外部世界从前面、从外部影响我们的意识一样。因此，那些不符于"外"（outside）的部分必然是导源于"内"的。

尽管这种"内"能够最决然地影响我们的意识，但它却是看不见的、难以想象的。我对我的病人中那些主要因这一"内"的影响而经受折磨的人加以诱导，使他们尽可能好地以图象的形式表现出那些折磨着他们的东西。这种方法的目的在于使无意识的内容明白的显示出来，从而让它们易于为患者的理解力所接受；其治疗效果则在于防止无意识与意识的危险的分裂。所有在心理背景上发生的活动和影响的图象再现都是以其象征性而与客观的或"意识"的再现形成对照的，它们以一种粗略的、模棱两可的方法暗示出一种至今还未为人知的意义。因此，要想在某一单个的、孤立的图象中来确定任何事情，不管把它的确定性限定在哪一级程度上，都是全然不可靠的。人们由此而得到的只会是一种陌生、混乱而不可理解的感觉，却不会知道它

真实的意义是什么、它所表现的是什么。我们只有对许多这样的图画加以比较的研究之后，才有可能理解它们。一般说来，病人比艺术家缺乏艺术想象力，因而他们的画较清楚、简单，容易理解一些。

病人之中可以分为两种类型，即神经官能症病人和精神分裂症病人。第一类病人画的画具有一种综合（synthetic）的性质，始终贯穿着一个一贯的、统一的情调。即便在它们因完全抽象而缺乏情感因素时，它们也至少是匀称的，或者说，它们传达出一种清晰明白的意义。第二类病人的画则立刻揭示出它们对情感的疏远与离异。它们无论如何没有传达出统一的、合谐的情调，相反，它们只表现出了各种矛盾的情感甚至情感的完全缺失。从纯粹形式的观点看来，这类画都有一个主要的特征——断裂：它们以布满整个画面的所谓"断续的线条"，即一系列的心理"断层"（就这个词地质学上的意义而言），来表达自己。这种画使人感到心寒，它们以其荒谬无情和对观众的古怪的冷漠搅扰人们的内心。毕加索正属于这一类型。

尽管在这两种类型间存在着明显的差距，但其作品却有着某种共同的东西：这就是它们的象征内容。两者所表达的意义都是隐含的，但神经精神型寻找着这一意义以及与这一意义相对应的情感，并且煞费苦心地要把它传达给观众。精神分裂型几乎从来没有这种倾向。他倒更象是这种意义的受害者，仿佛已被这种意义压倒和吞没，並且已经分解融进了那些组成部分之中；这些组成部分又正是神经精神型所要力图把握的。我评论乔伊斯时所说的一切同样适应于精神分裂型的表现形式：没有任何迎合观者的东西，一切都背离他而去，甚至由偶然的一笔引起的美感也似乎仅是向反面退缩时的不可饶恕的淹留。唯

有丑陋、病态、怪诞、晦涩和平庸的东西被发掘出来，而对这一切的发掘并不是为了表现什么，却只是为着含混与掩饰，然而它又全然没有可供掩饰的东西。它象冷雾一般笼罩在荒凉的旷野上；一切都毫无目的，犹如一片无需任何观者的景色。

我们可以推测出第一种类型的人想要表达的是什么，以及第二种类型的人不能表达的是什么。这两者所表达的内容都充满了隐秘的意义。无论是这两者中的哪一类，其一系列的图象或者意象都照例是以尼克亚（Nekyia）的象征开始的，它象征着通往地狱的旅程，象征着向无意识的沉论以及对人世的辞别。其后出现的东西虽然仍旧表现为白昼世界的形式和图案，但却暗示着一种隐藏的意义，因此而具有一种象征的性质。毕加索就是从"蓝色时期"的静物画开始的——夜的蓝，月光与水的蓝，埃及地下世界的吐阿特蓝。然后他就死去了，他的灵魂骑在马背上到那彼岸世界去了。白昼的生活缠绕着他，一位带着一个小孩的女人警告地走近他身边。正象白昼对于他是女人一样，黑夜对于他也是女人。从心理学上说，她们是光明与黑暗的灵魂（阿利玛）。黑暗的灵魂坐在蓝色的暮霭中等候着他、期待着他，搅起许多可怕的预感。随着色彩的变化，我们进入了一个地下的世界，这一点清楚地表明在那幅画着一个患有梅毒、长着结核的年轻妓女的杰作上。这时，对象世界已完全消亡了。妓女的主题标志着他进入了那个彼岸世界，在那里，他这个辞世的灵魂遇到许多同类。当我说"他"的时候，我是指那正经受着地狱的命运的毕加索的人格。这是他身上的另外一个人，这个人不肯转入白昼的世界而注定要被吸入黑暗；这个人不肯遵循既成的善与美的理想而着魔般地迷恋着丑与恶。在现代人心底涌起的就正是这样一些反基督的、魔鬼的力量，从这些力量中产

生出了一种弥漫着一切的毁灭感，它以地狱的毒雾笼罩白日的光明世界，传染着、腐蚀着这个世界，最后象地震一样地将它震塌成一片荒垣残碟、碎石断瓦。毕加索与他的画展，连同那二万八千名前来看画的观众，便是这样一个时代的印证。

当这种命运降临在一个属于神经官能症型的人的头上时，他通常是以“黑暗的灵魂”的形式与无意识遇合的。这一“黑暗的灵魂”就象一个巫师，或者是可怕的古怪与丑陋，或者表现出惊人的美丽，然而这种美丽是属于地狱的。在浮士德变形记里，甘泪卿、海伦、玛丽以及那个抽象的“永恒的女性”即同诺斯替教所说的阴界里的四位女性形象相合：夏娃、海伦、玛丽、索菲亚。由于浮士德被卷入了杀人案，因而他重新出现时不得不改换了面目。毕加索则改变物体的形态，而以地狱里悲剧性的哈利昆的形象重新出现。哈利昆是贯穿着他的许多绘画的一个主题。可以顺便提一下，哈利昆是古代一个土地神。

早在荷马的时代，返古的倾向就已经同尼克亚联系起来。浮士德转回到女巫聚会的疯狂的原始世界，转向古典时代的幻景。毕加索魔法般地制作出原始、粗陋的形体，怪异而又古朴。他把古代庞贝的精神堕落重新复现在一种阴冷但却绚烂的光辉之中，——这甚至连朱利奥·罗蒙洛(Giulio Romano)也不可能做得更坏了！在我的病人中，几乎没有谁不返回到新石器时代的艺术形式中去，或者迷恋于臆想的酒神狂欢的情景。哈利昆，象浮士德一样，徘徊于所有这些形式之中。然而他隐藏极深，有时候只有他的醇酒、他的笛子和他的小丑服装上闪亮的菱形饰物才透露出他的存在。可是，他在经历人类千年历史的无羁的旅程中知道了些什么呢？在这些堆积的垃圾与腐朽中，从这些形式与色彩的流产或半途而废的可能性中，他将提取什么样的精

华呢：什么样的象征将会作为所有这一切崩溃的终极原因和意义而出现呢？

毕加索的令人目眩的多面性使我们不敢对他妄自猜测。因此，眼前我宁可只谈论我在我的病人的图画中所发现的东西。尼克亚并不是毫无目的、纯破坏性的向深渊的沉落，而是一种含意深刻的本质的变化，一种向着密知与创始之穴的沉落。人类精神史的历程，便是要唤醒流淌在人类血液中的记忆而达到向完整的人的复归。由于浮士德投入到地下的女神们之中，这使他能够唤起邪恶的完整的人，即巴里斯与海伦的结合。这个"完整的人"由于当代人在他们的单面性中迷失了自身而被遗忘，但却正是这个完整的人在所有动荡、激变的时代曾经并将继续在上部的世界中引起震动。这个人与现在的人是不同的，因为他一如既往、亘古不变；而现在的人则是转瞬即逝的。因此，在我的病人中，接着内外的变化随之而来的便是对人性中的两重性及其对立面相互冲突的必要性的承认。在经历了那些崩溃、分裂时期的疯狂的象征以后，随着便会出现一些表现明与暗、上与下、黑与白、男与女等对立因素互相靠拢与融汇的图象。在毕加索最近的绘画中，对立面直接的并列就很清楚地表明了这样一种融合的主题。有一幅画甚至包含着光明同黑暗阿利玛的联合，尽管这幅画的画面上布满了数不清的断线。他近期来所表现出的那种喧嚣的、不谐合的、甚至是粗野的色彩实际上反映着无意识力图以暴力的形式把握住冲突的倾向。在这里，色彩等于情感。

病人精神发展中的这种状态既非终点，也不是目的，而仅仅是表现了他的境界的扩大，从而能够包容人的整个的道德性、动物性以及精神性。然而，这种扩大了的境界却还没有形成为

一种有机的整体。毕加索的内心悲剧就已经发展到这种临近收场的最后关头了。至于未来的毕加索，我宁可不去作任何预言，因为这种精神的进程是十分危险的事，它随时都可能导致停滞，或者导致已然融合的对立面的灾难性的重新分裂。哈利昆是一个悲剧性的暧昧的人物，但即使这样，他也已经在他的服装上佩戴了下一个发展阶段的象征，这一点即便是初入此道的人也能看得出来。哈利昆的的确确是一个必须经越地狱的种种危险的英雄，但是他会不会成功呢？这是我所不能回答的问题。他使我毛骨悚然，他太使人联想起《查拉图斯特拉如是说》中那个"象小丑一样穿杂色衣服的家伙"了。他跳向那个轻信的走绳者，从而导致了走绳者的死亡。查拉图斯特拉接着说了这样一些话，这些话是如此的符合于尼采本人。他说："你的灵魂将比你的肉体死亡得更快些；还有什么可怕的呢！"那小丑是谁呢？当他向他的另一个自我，即走绳人叫喊的时候，这一点就已经很清楚了："你挡住了比你更优秀的人的路！"他就是那个冲破了桎梏的更伟大的个性，而这一桎梏有时正是人们的——头脑。

英文版编者附言：荣格的这篇文章于1932年在报刊上发表后引起了评论界的强烈反应，因为他把毕加索归入到精神分裂型病人之列。为此，荣格在1934年的版本中加了下面一段注：

"我并不是说所有属于这两种类型的人，要么是神经病人，要么患有精神分裂症。这样一种分类仅仅意味着，在一种情况下，心理的骚乱可能会引起一般神经病的症状，而另一种情形下，则可能产生精神分裂的症状。因此，在我所进行的讨论中，"精神分裂"一词也就并不是对作为一种精神疾病的精神分裂的诊断，而仅仅指代一种气质或倾向。在这种气质或倾向的基础上，严重的心理骚乱就可以导致精神分裂。因此，我并非把毕加索或者乔伊斯当作精神病患者，而是把他们计入为数众多的

那么一些人当中，这些人的气质将会对深刻的心理骚乱作出精神分裂的综合性反应，而不是只作出神经精神性反应。由于上述一段话已引起某种误解，我认为有必要附加这样一段精神病学的解释。”

译者附注：哈利昆（Harlequin）是意大利通俗喜剧的传统角色，在剧中通常作为一位聪敏的绅士的侍者或者某个侍女的反复无常的情人。在早期喜剧，即十六世纪中期的喜剧中，他的形象是一个狡猾、贪婪的仆人，性格怯懦、迷信，常常陷入缺钱少食的困境之中。到十七世纪，他的形象逐渐变成为一个忠实而耐心的仆人，但轻信、好色。他的好色这一个性特征常常将他引入险境，然而他却能凭着机智和一种压制不住的乐观精神使自己脱身。他虽然好色，但品行却并不恶劣，不象与他同类的喜剧角色，怀着极大的嫉妒心，并千方百计对作弄或欺骗他的人进行报复。

哈利昆的服装原为农民穿的衬衫和长裤，衣裤上都布满了各种色块。以后，他的服装变成了紧身衣裤，有三角形和菱形作装饰。他的黑色面罩上有极小的眼眶和极明显的滑稽的弧形眉毛，额头上画满皱纹。这套服装产生的效果是：好色、肉感，狡猾而又惊人的轻信。

（苏克译自《荣格文集》英文版卷15，冯川校）

创造的赞美诗

米勒一例第二部分的题目是:"'荣归上帝':一首梦诗。"

一八九八年,年仅二十的米勒小姐游历了欧洲。我们且看她的叙述:

从纽约到斯德歌尔摩,然后到圣彼得堡和敖德萨,这是一段漫长而艰苦的航程。当此后离开这个布满城镇、闹市以及商行货栈的世界时,也就是说,当离开陆地而进入那水天一色、岑寂静谧的世界时,我感到了一种真正的快乐。……我长时间地睡在躺椅上,梦想着,从前所看过的各国的历史、传说和神话都向我纷纷袭来,融合在闪光的迷雾之中。真实的事物在它的笼罩下丧失了自己的存在,而梦想与观念则成了唯一真正的现实。起初,我避免与一切人接触,完全沉迷在自己的奇思异想里。这时候,我所知道的一切真正伟大、美好、善良的事物都带着活泼泼的、崭新的生命力重新回到我的头脑之中。我还花了很多时间给阔别的朋友写信,阅读,或者涂抹一些记游的诗句;这些诗里的一部分还有着相当严肃的性质。

继续去看这些细节似乎多余,不过只要记住我们以前曾讨论过的观点——当人们让无意识说话时,最隐秘的东西常常会脱口而出——那么即便最琐屑的事情都包含着意义。米勒小姐是在这儿描述一种"内向状态";先前是城市生活同着它数不清

的印象用某种强制力引走了她的注意力，但在海上她重新开始了自由的呼吸；她有意地割断了与周围环境的联系，整个儿地沉浸在自己的内心世界里。于是，外在的事物失去了它们的真实性，梦想变成了现实。精神病理学告诉我们，有一种精神紊乱就是起自病人把自己与现实割裂开来，越来越深地陷入他个人的幻想之中．结果，现实力量的失势导致了内心世界决断力的增长。当病人多少意识到自己与现实的分裂时，这一过程就达到了高潮。与现实分裂所致的恐慌攫住了他，他开始作出一些病态的努力以求重新回到原有的环境中。这一切努力都是出自某种补救愿望，希望能够与现实重新联系起来，因此这似乎成了一种心理规律，不仅适用于病理状态下的人，也在较低的层次上适用于正常的人。

鉴于这一规律，人们或许会认为米勒小姐在暂时减退了她的现实感，度过这一段相当长的内向状态以后，会重新为外部世界新的印象所吸引，因为这一外部世界的影响所具有的启发作用至少与她的幻想一样有着同等的重要性。我们再继续看她的叙述吧：

> 航行快要结束了。船员们也变得异常的和蔼可亲。我用了很多时间教他们英语，我们一起度过了非常有趣的时光。
>
> 离了西西里海岸，又进入了卡塔尼亚港。我在卡塔尼亚港写了一首海颂，其实它只是非常近似于一首很有名的歌曲，几乎就是对它略加修改而已。那首歌曲是歌唱大海、美酒和爱情的。一般地说，意大利人都是非常优秀的歌手；有一位船员值夜班时在甲板上唱起了歌，他给我留下了异常深刻的印象，竟使我起心要写些歌词去配他的曲调。
>
> 但没过多久，我几乎就应验了一句谚语所说的："既见

那不勒斯，死亦何憾。”因为一到那不勒斯港，我就开始生病，虽然没有生命危险，但却病得非常厉害。以后我恢复了许多，可以上岸去坐马车游览城市的主要风景区了。这次出游弄得我精疲力竭。由于第二天还准备去游览比萨，所以我很快就回到船上，早早地上床睡觉了，脑子里全没有想到任何正经的事，只有那个船员的漂亮的面容在眼前晃动，还有那些丑陋的意大利叫化子。

读到这里是难免会有点失望的。那种强烈的印象并没有象我们所预期的那样在这儿出现，恰恰相反，出现在它的位置上的却是一段无足轻重的插曲——一次小小的插科打浑。但那位船员，那位歌手，显然已经给了她相当深刻的印象。上面那段叙述的结句——“脑子里全没有想到任何正经的事，只有那个船员的漂亮的面容在眼前晃动”——实在是降低了这一印象的整个调子。不过即便如此，这种印象还是显而易见地对她的情绪有着不小的影响，因为一首为他而作的诗立刻涌上了她的心头。人们常常忽略这类经验，而宁愿去相信当事者的保证，说什么一切都非常简单，没有什么重要的。不过我倾向于给它们以足够的重视，因为经验表明，在那种内向状态以后所接受的印象有一种深刻的影响力，这种影响力非常可能被米勒小姐自己所低估。那次突然的发病也需作病理学上的解释，但由于缺乏数据，不大可能作出这种解释。不过，下边即将描述的现象只能被理解为是因她内心深处的骚动所致：

从那不勒斯到莱航只有一夜的水路。这一夜我睡得不错；我好象记得在梦快完的时候，——我睡觉极少，有很沉酣或者不做梦的时候——我母亲的声音唤醒了我。这个梦大概是在我醒以前不久才开始做的，我现在就来讲讲这个梦

吧。

最先，我模模糊糊地意识到"当晨星聚在一起唱歌"这句话，它好象是一首序曲，如果可以这样说的话，是一首将引导出一个深奥的关于创造观念的序曲，是一首在一个雄壮的合唱队之前奏出的序曲——一当这个合唱队放出它的喉音，它便会震颤整个宇宙。接着，在梦所特有的混乱与奇怪的自相矛盾中，上边出现的一切又与纽约一个主要的音乐团体所演的清唱剧的合唱混淆起来，并且与模糊不清的对弥尔顿《失乐园》的记忆混淆起来。以后，这一首混合曲中现出了字迹，并且这些字迹不一会儿竟自动排列成三段，出现在一页普通的带蓝格的纸上，而那一页纸又正是我经常随身带着的那本诗歌本子中的一页。更奇怪的是，那些字都是我的笔迹。总之，它们是以一种异常的真实性出现在我面前的。

米勒小姐随后记下了这首诗。几个月以后，她又重新将诗编排了一次，据她自己说这是为了使它更接近于梦中原诗的形式：

最初的形式

When God had first made Sound,
A myriad ears spring into being
And throughout all the Universe
Rolled a mighty echo:
"Glory to the God of Sound!"

When beauty (light) first was given by God,
A myriad eyes spring out to see

And hearing ears and seeing eyes
Again gave forth that mighty song:
"Glory to the God of Beauty (Light)!"

When God has first given Love,
A myriad hearts lept up;
And ears full of music, eyes all full of Beauty,
Hearts all full of love sang:
"Glory to the God of Love!"

编排后的形式（更准确）

When the Eternal first made Sound
A myriad ears sprang out to hear,
And throughout all the Universe
There rolled an echo deep and clear:
"All glory to the God of Sound!"

When the Eternal first made Light,
A myriad eyes sprang out to look,
And hearing ears and seeing eyes,
Once more a mighty choral took:
"All glory to the God of Light!"

When the Eternal first gave Love,
A myriad hearts sprang into life;
Ears filled with music, eyes with light,

Pealed forth with hearts with love all rife;
"All glory to the God of Love!"

最初的形式

当上帝第一次造出声音，
有一千只耳朵侧耳倾听。
流过宇宙的空旷
滚动着一声强烈的回响：
"荣归声音之上苍!"

当上帝第一次赋予美丽（光芒），
成千双眼睛一齐瞻望。
眼眸清聪再次齐唱那颂辞：
"荣归美丽之上苍!"

当上帝第一次赋予爱情，
一千颗心难禁跳跃与欢欣；
耳畔仙乐，眼前美景，
心中洋溢着爱情，齐唱：
"荣归爱情之上苍!"[1]

对这通过联想产生的阈下创作，米勒小姐无疑是想追寻其根源的。那么让我们先浏览一下已经到手的材料，然后再来检查她的企图。那艘船的印象已经得到了应有的强调，所以要把握这一首诗的启示的动力因素，应该是毫不困难的。而后又有

[1] 编排后的形式只是字句上与最初的形式有些不同，内容完全一致，故不再译出。——译注

进一步的暗示表明，米勒小姐本人可能在相当程度上低估了她所接受的爱情印象的范围。这一推测具有较大的可能性，因为经验证明，相对微弱的爱情印象常常被过低估计。这一点在有些例子中表现得非常明显。譬如在那些从社会或道德的角度被认为是不可能的恋爱关系中（如父母与儿女之间，兄弟与姊妹之间、老人与年轻人之间等等）。如果这一印象比较微弱，那么它对相关的人来说几乎等于不存在；但如果这一印象非常强烈，相关的人之间就会产生一种悲剧性的相互依赖，以至于导致出各种各样的麻烦。人们对这类关系缺乏判断力的程度简直是难以置信的——母亲会看见她的小儿子在她的床上产生勃起；妹妹会半开玩笑式的拥抱兄长；二十岁的女儿坐在父亲的膝盖上，竟发觉她的"肚子"里有"奇怪"的感觉。然而谁要是将这些现象说成是起自"性欲"，他们都会表现出极度的愤慨。在我们这个社会中，偏偏就有那么一种教育制度，其暗含的目的就是要把那些在背景上说不出口的事实深深地掩盖在无知的状态中，使受教育者尽可能少地知道它们。因此也就难怪大多数人对爱情印象的范围所拥有的判断力是不确定的和不充分的。

正如我们所看到的那样，米勒小姐完全具备接受一种深刻印象的心理状态，但这一印象所激起的感情并未都显露出来，于是梦就担当了重复这一课的任务。我们从分析经验得知，在分析初始时病人所做的梦是有着特殊的意义的，这完全不是因为最初的梦常常会引导出医生性格中的批判性评价态度，——这是医生在此以前所求之而不得的——而是因为这些梦常常在非常重要的问题上丰富了病人对医生的意识的印象。在这些梦里还经常有关于爱情的评论，它们无疑是无意识为了平衡病人对爱情印象过低的和游移的估量而做出的。这种梦中印象通常被表

现得猛烈而夸张，而象征的不一致又使得它的形式几乎完全模糊不清。更进一步的特征是，当此印象没有得到意识的承认时，它便会返回到一种早期的关系形式中去。这一特征似乎是由于无意识的历史沉积所造成的，它正好可以解释为什么少女初恋时难于表达自己的感情。现在我们知道，初恋少女在感情表达上的障碍是由复归到父亲意象（father-imago）所造成的。[1]

我们可以设想某种类似的事情在米勒小姐身上发生了，因为关于男性创造神的观念明显地来自于父亲意象，[2] 其意旨在于以另一种关系来代替孩提时期的父女关系，以便从狭窄的家庭圈子进入到更为广阔的社会环境中去。当然，这一梦象的含意到此还远没有穷尽。

据此看来，这首诗和它的序曲便是作为宗教程式化以及诗歌程式化了的内向心理的产物而出现的，这一内向心理回复到了父亲意象的早期形式之中。尽管对那个举足轻重的印象缺乏

---

[1] 这里我专门使用了imago（意象）这个术语，而没有用complex（情结）。选用这样一个技术性的术语是为了清楚地说明一点，即我归在imago这个术语名下的心理因素在心理等级上有一种生动的独立性，也就是说有一种自主性。这种自主性作为具有情感倾向的情结的基本特征，已经被广泛的经验所证明。我的批评家们由此看出了一种向中世纪心理学的回复，因而对其加以拒绝。但这一"回复"在我却是有意识的和有目的的，因为关于古今迷信的心理学为我的论点提供了大量的证据，患精神病的施勒伯在他的自传中也给我了许多有价值的洞见和肯定。我使用的这个术语imago与斯皮特勒（Spitteler）的同名小说有着非常紧密的一致性。在我以后的著作里，我则用archetype（原型）这个术语代替了它，以此来表明我们所面对的是一些非个人的、集体的力量。——作者原注

[2] 对男性神从父亲意象脱胎而来这一观点的理解只能局限于个人人格论心理学的范围之内。对父亲意象所作的进一步的探究表明，在父亲意象中从一开始就包含着某些属于集体的因素，它们不能被归于任何个人的经验之中。参看我所作《自我与无意识的关系》（"The Relations between the Ego and the Unconscious"）一文。——作者原注

足够的理解，但其基本成分还是被造成了一种替代物，以作为其起源的标志。那个举足轻重的印象便是那在夜望时唱歌的英俊的船员——“当晨星聚在一起唱歌”——他的形象向这位姑娘展现了一个新的世界（“创造”）。

这个“造物者”首先创造了声音，然后创造了光，然后是爱。声音应该是第一个被创造的事物，这与《创世纪》中的“创造语”是相一致的。它还与其它典籍中的说法相契合，其中有说声音即是太阳的，有提到创世时悲惨的哭喊声的，还有描绘上帝面对世界的创造所发出的大笑的，这一切都支持了声音为第一创造物的观点。由此我们可以作出大胆的推测——这一推测在以后将被充分地证实——即米勒小姐有着这样一条联想链：那位歌手——唱歌的晨星——声音之神——创造者——光之神——太阳之神——火之神——爱之神。所有这些词句还有着另一个特征：它们是曲型的爱情语言，在任何被感情升华了的语言中，你都可以发现它们的存在。

米勒小姐试图用一种在原理上符合心理分析方法的简单手段来理解这一无意识的创造，并且希望得出与此方法相应的正确结果。但是，正如外行和初入此径者所常出现的情况一样，她在联想这一环碰了壁。联想只有通过间接的办法才会将隐伏的情结显露在阳光之下。

首先使米勒小姐吃惊的是，她的无意识幻想并没有象《圣经》记载的创世纪一样，将光放在创造物的首位，而是把这一首位给予了声音。下边是一段真正特殊的理论性的解释。她说：

> 回忆一下安那克萨哥拉是很有趣的，他也认为宇宙通过旋风而从一片混乱中升起，在正常情况下，这种旋风运动总会伴随着声音。但那时我还没有研究过哲学，根本不知道安

那克萨哥拉以及他关于voũs（"奴斯"）的理论，不过我正是在无意识地援引这一理论。对于莱布尼兹的名字我也同样毫无所知，因此自然也不知道他的命题"dum Deus calculat fit mundus"（当上帝计算的时候，宇宙便做成了。）对安那克萨哥拉与莱布尼兹两位哲学家的援引所要说明的实际上是思想的创造，因此，神圣的思想本身就被认定了能够产生一个新的物质现实。这一援引初看似乎有点难以理解，但在后面就会变得越来越明白晓畅。

现在让我们来看看以下这些联想吧，米勒小姐主要就是从它们中导出她的无意识创造的：

> 首先是弥尔顿的《失乐园》，我们家里有这本书的一个非常精美的版本，是由古斯塔夫·杜雷插图的。自小孩时起，我就把这本书读得烂熟了。然后是《约伯记》（The Book of Job），打我记事的时候开始，家里人就常给我大声朗读这本书。现在如果比较一下我那首梦诗的第一行和《失乐园》的第一行，你会发现它们的韵律是一样的，都是V —｜V —｜V —｜V —｜：
>
> Of man's first disobedience……
>
> When the Eternal first made sound.
>
> （从人类的第一次叛逆……
>
> 当上帝第一次造出声音。）
>
> 而且，我那首诗的大意使人微微记起《约伯记》中的一些段落，以及亨德尔的清唱剧《创世纪》中的一两个地方（亨德尔的清唱剧曾出现在梦开始时的一片混乱中）。

这样看来，"失去的乐园"通过弥尔顿的第一行诗"人类的第一次叛逆"而有了更为确切的含意。我们知道伊甸园的失去是与世界初创时的情景紧密相连的，它是由于人的"堕落"所引起

的直接后果。因此，“失去的乐园”与“堕落”的联系并不是没有意义的。我知道每个人都会对此提出异议，说米勒小姐也可以选取另一句诗作为例子，她之所以选取了第一句并非有什么必然性，而且这句诗的内容也同样纯属巧合。对联想法的批评往往都持这种论点。这一误会起自于没有严肃对待心理偶然性规律：偶然事件是根本不存在的。事实正是如此，而且有非常充分的理由支持这一事实。米勒小姐的诗确实是与“堕落”联系起来的，这样一来，我们注意力的焦点就集中到我们已推断出其存在的问题上。不幸的是，作者本人忽略了告诉我们，《约伯书》中的哪些段落曾出现在她的头脑里，因此我们只能作一些大致的推测。首先是与《失乐园》的近似：约伯失去了他所有的一切，因为魔鬼使上帝怀疑他的正直。同样，伊甸园也是由于蛇的诱惑而失去的，人类被逐出乐园，投放到现世劳役的生活之中。通过回忆《失乐园》而被表现出的这种念头，或者更确切地说，这种情调，正好表明了米勒小姐恍恍然如有所失的感觉，而这一失落感又不知怎么与魔鬼般的诱惑联系在一起了。她象约伯一样，是一个无辜的受害者，因为她并没有屈服于这一诱惑。约伯的受难不为他的朋友们所理解，他们谁也不知道这是魔鬼撒旦一手造成的，约伯却是全然无辜。确实，他从来也没有停止过声辩他的无辜。也许这能给我们提供一条线索吧？我们知道，某些精神病患者老是在喋喋不休地捍卫着自己的清白，而实际上根本就不存在对他们的品德的攻击。不过通过密切的观察，我们发现，这种显然毫无理由的自卫实际上是一套自欺的把戏，它从某些冲动中汲取能量；而那些冲动本身所带有的令人不快的性质特征则明白无误地呈露在病人们臆造的毁谤中伤里边了。

约伯遭受着双重的折磨，首先他失去所有的财产，而后又不为他的朋友们所理解。这一主题贯串在整个《约伯书》里。被

人误解的痛苦使我们想起了库拉罗·德·贝格拉克书中的主人公，他也同样受着双重折磨——一方面是得不到回应的爱情，另一方面是人们的误解。他于是陷入了与“虚伪、妥协、偏见、背叛和愚蠢”的最后的绝望的斗争之中：

你剥夺了我的月桂与玫瑰！
约伯也悲叹道：
神把我交给不虔敬的人，
把我扔到恶人的手中。
我素来安逸；他折断我，
掐住我的颈项，把我摔碎，
又立我为他的箭靶子。
他的弓箭手四面围绕我，
他破裂我的肺腑，并不留情，
把我的胆倾倒在地上。
将我破裂又破裂，
如同勇士向我直闯。

情感因素方面的相似正在于，他们都必须对压倒一切的怪诞荒谬作无望的挣扎，这种挣扎好象伴随着“创造”的喧腾声，它似乎在无意识中聚集了一个奇妙而又神秘的意象，这一意象还没有冲出无意识而进入上层的世界。我们并不是确切地知道，而仅仅是推断出，这种挣扎是与创造、是与肯定和否定间无尽的斗争有着某种关系的。对弥尔顿《失乐园》的引用，以及为朋友误解的约伯的悲哀，都明白地泄露出在诗人的灵魂里是有一些东西与这些想法相符的。她也同约伯一样在受苦受难，也同样的失去了乐园，以及“创造”之梦——通过思想的创造——以及结果之梦，那宇宙元气的迅风吹拂后的结果之梦。

我们再让米勒小姐引着我们走下去吧：

> 我记得在十五岁的时候，我母亲给我读的一篇文章使我非常激动，文章是关于"意念自发创造其对象"这一主题的。那一晚我几乎没有合眼，老想着那是什么意思。——从九岁到十六岁这段时期，我每个星期天都到一座长老会教堂去。那座教堂里的讲道师是一个修养很高的人，现在是一所著名学院的院长。在对他最早的记忆中，我还能记得这样一幅情景：还是一个小姑娘的我坐在教堂的长凳上，努力使自己不要打瞌睡，但却又一点也弄不懂他对着我们宣讲的"混乱"、"宇宙"、"爱的赠予"究竟是什么意思。

看来，这儿还有青春期（九岁到十六岁）萌动的早期记忆，它与宇宙通过"爱的赠予"从混乱中产生出来这一观点相互联系起来了。促成这一幸福的连接的中介是对那位牧师的记忆，他倍受尊敬，并且说过一通晦暗迷朦的话。在那同一个时期，她还记得由"意念自发创造其对象"这一句话在她心里所引起的兴奋。这里暗示了两种创造方法：创造性的思想，以及带着神秘色彩提到的"爱的赠予"。

在我进行医学研究的后期，我曾有机会通过长期的观察，深入了解了一个十五岁的女孩子的灵魂。我惊奇地发现无意识幻想的内容是什么模样，它们与一个十五岁的女孩子外表的形象是多么地大相径庭呵，又与一般人所怀疑的有着多么大的差别呵。它们是异常深隐的幻想，具有一种肯定的神话的性质。在她分裂的幻想中，这个女孩子竟把自己看成是无数代人的种族母亲。即使考虑到在她的幻想中有着明显的浪漫诗情，但其中有些因素对于与她同龄的女孩子来说仍然是普遍的，因为无意识对所有的人所具有的普遍意义较之这些人的个人意识的内

容来说，有着更为广阔的无限性。无意识实际上是历史经历的一般趋势的凝缩。

米勒小姐在这种年龄上产生的问题是人类的普遍问题：我怎样才能有创造性？自然对此的答复只有一个：通过生育（爱的赠予）。但是，怎样才能得到一个孩子呢？由此便生出了另一个问题。经验表明，这一问题与父亲相关连，于是我们在此就不能恰如其分地来对待这个问题了，因为有关父亲的那么多先入之见立即就会给我们设置一道障碍，这道障碍就是——乱伦。那种把孩子与父亲联系在一起的强烈的、自然的爱，在孩子长大起来而再不能为家庭圈子所限制以后，就会转向父亲的更高的形式，转向权威，转向教堂的神父以及为这些尘体凡胎的神父所代表着的圣父。如此一来，这一问题就更少有把握的可能了。但神话中是决不缺乏安慰的，言词（Word）不是也变成了肉体吗？圣灵不是也进入到贞女玛丽亚的子宫里去了吗？安那克萨哥拉的旋风也是那同样的圣灵，它从自己之中产生出世界。为什么我们直到今天还仍然怀抱着圣洁的母亲这一意象呢？因为这一意象对那些无以安慰的人们来说仍不失为一种安慰，它无需用语言，无需喧嚷的说教，它的存在就已经向人们明示：——通过"意念自发创造其对象"——"我也变成了一位母亲"。我相信，如果那些少年幻想一当得悉了这一意念，那么那个不眠之夜就大有根由了——后果当真是不可估计的。

每一个属于精神的事物都有一个较高的和一个较低的意义，这正如后期古典神秘主义那句含义深刻的名言所说的那样："天上有天，天下有天，星上有星，星下有星，一切在上的亦是在下的，知此理而后欣悦。"在此我们便已指出了一切精神事物的秘密的象征意义。但是，对于我们那位诗作者在那个不眠之夜

所表现出来的兴奋状态，如果我们仅仅满足于将其追寻到狭义的性问题这一点上，那么我们就一定不会给予她的智慧的创造性以恰如其分的评价。性，在这里只是意义的一半，而且是较低的那一半。另一半则是用来代替真实的创造的那种理想的创造。

对于能够从事智慧劳动的人来说，能在精神领域里果实丰硕显然是他们最高的希望，而且对许多人来说，这还是一种必须。因此，在解释米勒小姐的兴奋状态时，还可以从幻想的另一面着手，因为在此我们遇到了一个含着对未来的预感的想法——用梅特林克的话说，就是那些源出于"高层无意识"(inconscient supérieur)，源出于一个阈下综合之"预期潜能"的想法之一。在我日常的职业工作中，我曾有机会观察到（不过对这一经历的确定性我必须持非常审慎的态度，资料的复杂性质使我不得不然），在某些长期不愈的精神病病例中，病人在发病或发病稍前时，总会做有着非常清晰的幻象的梦，这个梦在病人头脑中留下异常深刻的印象，一经分析，它就会向病人启示一种隐秘的意义，这一意义预示着他以后生活中的事件。据此，我倾向于认为那一个不眠之夜的兴奋具有与上述所说相类似的意义。因为，米勒小姐不管是有意还是无意地向我们叙述的以后发生的事，都肯定了我们的设想，即：那一时刻预示了一个将来的生活目标。

米勒小姐以下面的评论结束了她的一连串的联想：

我觉得它（指梦）似乎是从我的脑子里那一大堆杂烩中产生出来的——那一堆混杂着《失乐园》、《约伯书》和《创造》的大杂烩，还掺合着"意念自发创造其对象"、"爱的赠予"、"混乱"、"宇宙"这样一些概念。

象望花洞里的那些五彩晶莹的玻璃片一样，哲学、美学、宗教等等的碎片也在她的头脑里熔为一炉了。于是她告诉我们——

……海上的航行，匆匆游过的国度，同着海上广阔的寂静与无形的魅力，刺激着我，产生了这个美丽的梦。仅此而已，并无其它原因。“Only this ,and nothing more !”(除此而外，并没有其它的原因。)

米勒小姐以这句话非常婉雅但却非常强调地向我们透露了一些东西。她那句带着否定意义的结语使人捉摸不透她究竟想否定的是什么。“仅此而已，并无其它原因”这句话一定指的是“海上那无形的魅力”；由此可以推测，那位在夜望时唱着如此优美的歌曲的英俊船员早已被忘记了，没有人会知道，做梦的米勒小姐更不可能知道，他就是一颗为新的一天报晓的晨星。但我们应该避免使用“仅此而已”这类话来宽慰自己以及读者，谁知道紧接着出现的情景会不会与我们所说的截然相反呢？米勒小姐就正好说了“仅此而已”这样的话，并且很快又毫不说明原因地加上了“Only this ,and nothing more ”。这句引语是出自爱伦·坡的《渡鸦》一诗中的下面一段：

While I nodded ,nearly napping , suddenly there came a tapping ,As of someone gently rapping , rapping at my chamber door. “Tis some visitor,” I muttered , “tapping at my chamber door ——Only this, and nothing more ”.

(我垂点着头，几乎入了梦乡，忽然传来一声敲击的声响。

象是有人轻轻地在叩，在叩我的门房。

"定是哪位夜客,"我呢喃道:"在敲打我的门房——
仅此而已，别无它妨。")

一只夜游怪鸟的敲门声使诗人想起了已无可挽回地失去了的Lenore（诗中的女主人公——译者注）。这只渡鸦的名字叫Nevermore（含"再不"之意——译者注），它在每一节诗里都用阴惨的叫声重复着那可怕的Nevermore。旧日的记忆带着痛苦又回转心头，那恶鸟一遍遍毫不变更地重复着:"Nevermore"。诗人想方设法要吓走这讨厌的不速之客，他对那渡鸦叫道:

"Be that word our sign of parting, bird or fiend!"
I shrieked upstarting ——
"Get thee back into the tempest and the Night's
Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of the lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! ——quit the bust
above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy
form from off my door!"
Quoth the raven, "Nevermore!"

("就让那个字作我们告别的信号吧,不管你是游鸟还是鬼魅!"
我突然跳起来尖着声音叫道——
"你回到那暴风雨中去回到那夜之地狱的岸边去!
别留下你黑色的羽毛别留下你灵魂说谎的标记!
只留下我未破的孤独!——从此别在我的门上敲打!

别让你的尖嘴再啄我的心口，别让你的模样再在我门上逗留！”

那渡鸦却叫道："再不能活！"）

这首诗以深情的笔触描写了诗人失恋后绝望的心情，"Only this , and nothing more. "这句话是在这样的情景下轻轻跳出来的。米勒小姐引用这个句子，就完全将她的一切遗露无余了。她明显地低估了那夜望的歌手留在她心里的印象，低估了那印象的深远后果。这一过低的估计正是她不能有意识地解出问题的原因，也正是这一问题制造了那些"心理谜语"。那印象一直留在无意识中起着作用，不断造出具有象征意义的幻想。首先是"晨星聚在一起唱歌"，随即是《失乐园》，然后是那个披上了宗教外衣的渴望，隐晦地说着什么"世界创造"，最后升至一阕宗教颂歌并于此找到了它通往自由的出路。但这颂歌于其自身的奇独性质中带着它起源的印记：它经历了一条父亲意象关系的曲折路径，夜望的歌手变成了创造主，变成了声音之神与光和爱之神。但这并不是说神这一观念是由于失恋而生，仅仅只被作为人的替代物而已。我们显而易见在此讨论的是，里比多被替换成了一个具有象征意义的对象，结果这个有着象征性的东西又被变成了某种替代物。

里比多的曲折的路径看起来象是一条痛苦的道路。无论如何，对《失乐园》以及对《约伯书》的平行引用使人得出了这个结论。与基督合一（实际上指的是与库拉罗合一）的最初暗示就已经证明这一漫长的路途是一条充满苦难的路途，它就象人类堕落后承受着人间生活重负时的情形，就象约伯在上帝与魔鬼的掌股之中受尽折磨，变成这两种超人力量的盲信的玩物时的情形。浮士德在靡非斯特与上帝的一场赌赛中也呈现了同样的

惨状：

靡菲斯特菲勒斯：你赌什么？你还会将他失掉，

如果我得到你的允许，

慢慢引他走我的大道！

把这一段与《约伯书》里撒旦的话比较一下：

你且伸手，毁他一切所有的，他必当面弃掉你。

在《约伯书》中，这两个巨大的力量被区分为善和恶，而在《浮士德》中，同样的问题却是一个明确的爱情问题，魔鬼在这里被非常贴切地赋予了一个暴躁的形象。这一面在《约伯书》里是没有的；但反过来，约伯也没有意识到他自己灵魂内的冲突，他不断地痛骂他的那些朋友，因为他们想说服他承认自己心中的邪恶。从这方面看来，可以说浮士德是更有意识的，他公开承认他灵魂内的冲突。

米勒小姐的行为正象约伯一样；她什么也不承认，她假装着认为善和恶都是来自外部。她与约伯在这一点上的相似是非常重要的。但还有另一种非常重要的相似值得一提：那个爱情之神，也就是使米勒小姐获得了爱情印象的爱情之神，他的基本的属性始终是生殖冲动——这是从自然的角度来加以认识的爱情，因为这一原因，他才在赞美诗里被誉为创造者。我们在《约伯书》中看到了同样的情形。撒旦摧毁了约伯所有的财富；但上帝才是一切丰裕、硕实之源，因此在书的末尾，他为自己的创造力唱出了一阕充满崇高诗情的颂歌。但让人奇怪的是，他对动物王国里的两个最缺乏同情心的代表，河马与鳄鱼，给予了优先的考虑，而这两种动物都表现着自然界所孕育的暴烈的力量。

米勒小姐用了《圣经》钦定本里的一段话；钦定本同路德译

的德文版一样，都是非常富于启示意义的：

你且观看河马。我造你也造它，
　　它吃草与牛一样。
它的力气在腰间，
　　能力在肚腹的筋上。
它摇动尾巴如香柏树，
　　它的大腿筋互相联络。
它的骨头好象铜管，
　　它的肢体仿佛铁棍。
它在神所造的物中为首……

你能用鱼钩钓上鳄鱼吗？
　　能用绳子压下它的舌头吗？
你能用绳索穿它的鼻子吗？
　　能用钩穿它的腮骨吗？
它岂向你连连恳求，
　　说柔和的话吗？
它岂肯与你立约
　　使你拿它永远做奴仆吗？

上帝这样说，完全是为了在约伯面前强有力地显示自己的力量与全能。上帝就是那河马和那鳄鱼，是自然的繁茂与丰饶，是自然的无羁与野狂，是那难以扼制的力量而生的绝顶的危险。是什么摧毁了约伯的人间乐园呢？是自然的无羁之力。因此诗人让我们明白，上帝只是显露了一下他的另一面，我们叫作魔鬼的那一面，他放出了自然的一切恐惧，加之于不幸的约伯头上。创造出这一切恐怖的上帝——脆弱的世人连想到这点也会

怕得全身僵直——当然会在他自身内具备着一些性质，正是这些性质使人们遇事踌躇三思。这个上帝驻在人们心里，驻在人们的无意识中。这就是我们之所以害怕一种不可言说的恐怖的来源，也是我们抵抗这种恐怖的力量的来源。人，也就是说他的有意识的自我，仅仅只是不足以论轻重的东西，只是一片随风飘飞的羽毛，有时他被作为牺牲品，有时他又牺牲别人，但他绝没有力量阻止自己被当作牺牲品，也没有力量阻止别人的牺牲。《约伯书》向我们揭示了上帝作为创造者和破坏者的双重功能。那么究竟谁是这位上帝呢？它就是一个强加在人们头上的观念，它遍及地球上的每一个角落，它绵延于从古至今的每一个时代，但它又总是保持一个相同的面目：它是一个置我们于其仁慈之下，一个操纵着我们的死生大权的冥冥中的力量——它就是生活中一切必然性、一切不可避免性的一个意象。从心理学上来说，既然这个上帝意象只是一系列具有原型性质的观念的聚集，那么它就应该被看作是代表了在发散中的一定量的能（里比多）。[1] 在大多数现存的宗教里，构成神性的因素似乎都是父亲意象，而在古老的宗教里，母亲意象则是构成因素。全能就是这种神的属性。在《旧约全书》里是一位严酷的父亲形象以恐怖统治着一切，而在《新约全书》里则是一位慈爱

---

[1] 这一设想引起了广泛的非难，因为人们没有弄清楚，这一设想并不是一个形而上学的命题，而是一个心理学的观点。作为心理事实的"上帝"是一种典型的自主性，一个集体无意识——这是我在以后给它命的名。因此，它不仅具有宗教的各种高级形式所具有的特点，而且也自发地出现在个人的梦中。这一原型虽是一个无意识的心理意象，但它又具有一种独立于意识领域之外的现实性，它是一个心理存在物，我们不应将一个形而上学的上帝观念与这个心理存在物自身混淆起来。这个原型的存在既不设想出一个上帝，也不否认上帝的存在。——作者原注

的父亲形象临照着苍生、万物。某些异教的神的概念还着力强调母系方面的因素，甚至动物或兽形神的因素也有着广泛的基础。上帝概念不只是一种意象，它还是一种自然的力量。约伯的“创造颂歌”所维护的那种原始力量，实际上就是本能与命运这一自然力的真实确凿的特性，它绝对而不可更改，它不公正但超临于人类之上，它引导我们进入生活，使全世界在上帝面前变得罪孽深重、使一切逆它而动的行为都终归于徒劳。人类再没有其它的选择，只能与这个意志和谐相处。与里比多和谐相处并不意味着让人随它任意摆布，因为灵魂的力量并没有一致的方向，它们常常表现为彼此直接的对立；如果一个人任其自然的话，那么在极短的时间内他就会走向最绝望的混乱之中。要想感觉到那股潜形的暗流，知道它真正的方向，即使并非完全不可能，也通常是极其困难的；无论如何，碰撞、冲突以及错误都是难以避免的。

正如我们所见，米勒小姐无意识制作的宗教颂歌取代了爱情问题的位置。这首颂歌的材料大部分得自于由内向的里比多所复活了的回忆。如果没有这一“创造”的发生，那么米勒小姐将会不可避免地屈服于爱情印象。在这种情况下，她的爱情印象要么导致出通常的结果，要么引起一个否定的结局，带着强烈的遗恨哀悼失去的幸福。但对于象米勒小姐这种解决爱情冲突的方法，应该怎样评价它的价值呢?这正是众议分歧之所在。有人认为，让爱情的紧张悄然融入宗教诗的崇高情感之中是一种远为优美高尚的方式，它或许还能使其他人在这宗教诗里找到欢乐和慰藉，至于对这种方式的无意识盲目状态的种种非难只不过是出自于对真理的过份的狂热罢了。我不愿在这里轻置可否，更倾向于在这一非自然、无意识的解决方法中找出里比

多追随的那条曲折路径的意义与目的，找出那种明显的自我欺骗的意义与目的。“无目的”的精神作用是不存在的，精神从其本质上就是有目的与有倾向性的，——这一设想有着最大的启发价值。

这首诗的根源是已然为人所知的那一段爱情轶事，但在目前，这并不能提供给我们更多的解释，因为目的问题还没有得到解决。只有目的的发现才能对心理问题提供出一个令人满意的答案。如果没有一种秘密的目的性与我们所设定的里比多的曲折路径（或者设定的压抑）联系在一起，这一转换作用就肯定不会如此轻松自然地发生，并且它也不可能以这种形式或者其它类似的形式如此频繁地发生。毫无疑问，里比多的转换、与自然驱力向文化领域的转换或为文化活动所代替，共属一种同向运动。对于这种转换，也许我们偶尔有所察觉，但因为它已变得如此的惯常，我们很难注意它的活动。不过，本能驱力的正常的精神转换与米勒的例子是有着明显的区别的：在米勒一例中有着相当的“压抑”成份，这就是说，关键性的经验——那位歌手——被狡黠地略去。注意，“压抑”这一术语只可用于说明某种主动的行为，一个人无论如何都是能意识到这种行为的。精神紧张的人能够将这类主动的行为对他们自己也掩盖起来，而且掩盖得非常成功，以致于使这类压抑行为看起来完全是无意识的。根据米勒小姐那印象非常深刻的联想来看，她一定非常明晰生动地感觉到了这一心境，因而多多少少用有意识的压抑改变了这一情形。

但是，压抑毕竟是避免冲突的一种不当的方法，因为它意味着漠视冲突的存在。那么被压抑的冲突又怎么样了呢？很清楚，它仍然继续存在着，即使主体并没有意识到它的存在。正

如我们已经知道的那样，压抑导致某种早期关系或相关形式的恢复，米勒一例导致的是父亲意象的恢复。“聚集的”（即恢复的）无意识内容，就我们所知，都是被外象化了的，也就是说，它们或者被发现于外部事物之中，或者存在于某人自身的精神之外。被强制压抑的冲突及其情感基调必然是要在其它地方重新出现的。由压抑引起的外象化并不是个人有意识地进行或造成的，它是自发产生的。

外象化的“优点”在于一劳永逸地摆脱了冲突，由其他人或者外部环境承担了责任。在米勒一例中，恢复了的父亲意象引发出一首赞美诗，颂扬神的父性的一面——由此而强调了万物之父、造物主等等。神在这里代替了那位人世间的歌手，天国之爱代替了人间的恋情。从现有的材料虽然还不能证明，但米勒小姐绝不可能不知道这种情形下的冲突性质，因此爱情印象向着宗教兴奋感的轻而易举的转化就不可能不被解释为一种压抑行为。如果这一观点正确的话，那么父亲——神的形象就是一种外象化，为达到这一外象化而设置的程序就是一种自欺行为，而这自欺行为背离常理的目的则是要使一种真实的困难变成非真实的，把它驱赶出存在的区域。

但是，如果象赞美诗之类的作品的产生并不伴随着某种压抑，也就是说，它是无意识地、自发地产生的，那么我们所面临的就是一种完全自然和机械的转化过程。这样一来，导源于父亲意象的创造神就不再是压抑的产物或者某种替代物，而是一种自然的、并且必然的现象了。这类自然的转变没有对于冲突的任何半意识因素，它们总是存在于一切真正的创造活动中，存在于艺术创造以及其它任何创造之中。但是一旦它们成为压抑行为的结果，情结便开始对它们进行神经质的歪曲，给它们

贴上补偿性产物的标签。我们只需不多的经验就可以很容易地根据它们的特征来判明它们的起源，并找出在多深的关系上它们是压抑的结果。正如我们所知，自然生育并不需要压抑来将一个新的生命带进这世界，同样，艺术和精神的创造所外象化的即使是一个神的形象，这种创造也仍然是一个自然的过程。这远远不只是一个宗教的、哲学的、或者甚至名称上的问题，这是一个普遍的现象，它构成了我们有关上帝的所有观念的基础，而至于这些观念，它们古老得谁也说不清楚究竟它们是来自于父亲意象呢，还是父亲意象来自于它们（应该说母亲意象的情况也是如此）。

为自发的创造行为所抛出的上帝意象是一个活着的形象，它自己就具有存在的权利，因此它自主地遇会其表面意义上的创造者。作为对此的证明，我们可以指出，创造者与创造物之间的关系是一种辩证的关系，并且如经验所证明的那样，人常常是被陈说的对象。头脑天真的人由此得出结论（不管这个结论正确与否），认为这一创造出的形象于其自身之中存在，并为其自身而存在。他愿意这样认为：不是他创造了这一形象，而是这一形象自己在他的头脑之中形成了——这是一种用任何批评都无法反驳的可能性，因为这一形象的产生是一个自然的过程，这一过程携带着一种目的论的倾向，从而使原因预见了目标。既然这是一个自然的过程，那么上帝意象究竟是被创造出来的呢，还是它创造了自己就成了一个不能确定的问题。天真的智识不禁要将上帝意象的自主性纳入考虑并将这种辩证的关系付诸实际的用途，也就是说它在一切困难和危险的情境中都将求助于这一神圣的存在，以便将所有不能忍受的困难都倾泻在这万能的肩上，并指望从那里获得帮助。从心理学的意义上

来说，这意味着重压在灵魂上的情结都被有意识地转卸到了上帝意象那里。应该注意，这种行为是直接与压抑行为相对立的，后者是因为人们情愿将这些情结忘记才把它们交付给了一个无意识的权威。然而在任何宗教训律中，人们对自己的困难——换言之，对自己的罪恶——保持清醒的意识状态是有着至高的重要性的。达到这一目标的最好的方法之一，就是彼此间对自己罪恶的承认与忏悔，它有效地阻止了人们转向无意识状态。这一方法的目的是使人们对自己内心的冲突保持一种清醒的意识，实际上，心理治疗的目的也正在于此。正如医学治疗是让医生把病人的内心冲突承受过来一样，基督教的实践则是让"救主"承担这一责任，"在他的鲜血里面，我们有了赎救，因为那是对罪恶的宽恕。"他是我们的罪恶的传递者和赎救者，是超临罪恶之上的上帝，他"从未犯过罪孽，他的唇上找不到罪恶的痕迹。""他那被钉在树上的身体负着我们的罪恶"，"于是耶稣被牺牲了，以此来带走众人的罪恶"。这样一位上帝具有了自身清白无罪的特征，具有了一个自我牺牲者的特征。基督教的教育所针对的有意识的外象化作用因此就有了双重的心理益处：首先，它使人意识到两种相互对立的倾向的冲突（"罪恶"），这样就避免了使已知的痛苦通过压抑和遗忘而被转化成一个更加折磨人的无知的痛苦；其次，它使人们向知道一切答案的上帝解下自己的包袱，从而减轻自己的精神负担。但正如我们已说过的那样，这个神圣的形象首先是一个心理意象，是一个原型观念的情结，信仰使这个情结等同于形而上学的实体。科学在这个等同上没有判断的能力，相反，科学必须脱离任何一种这样的实体而追寻它自己的解释。它只能证实说，在此出现的这样神圣的形象并不是一个客观的人的形象，而是一个显然主观的

形象，即，一个观念的情结。这一情结正如经验所显示的那样，具有某种功能的自主性，并证明它自己是一个心理的存在物。心理学的经验所最为关心的正是这一事实，在这种意义上这一经验可以被当作科学研究的对象。科学只能证实心理因素的存在；假若我们并不以信仰的表白来超越这些界限，那么我们就会在一切所谓形而上学的问题中毫无例外地同心理存在物遭遇。这些心理存在物正如同它们的本质所决定的那样，与个人的个性紧密地交织为一体，因而富于各种形式的变化。在这一点上它们不同于信仰的那些基本原理，用传统和宗教制度来保证其一致性和永久性。由科学观点所设置的认识论疆域使得这一点成为不可避免，即宗教形象基本是作为一种心理因素而出现的，这种因素只能从理论上与个人心理分隔开来。但既然这一心理因素的明显的形式与活力都完全得自于与个人心理的密切联系，那么越是将它与个人心理分隔，它就越是丧失了可塑性和具体性。这种科学的探究尽管还不能怀疑神圣的形象的实在性（在心理学意义上），但它却把信仰视之为最高确定性的这一神圣形象变成了一个可变的与难以限定的量，由此而以人类知识的不确定性代替了信仰的确定性。对个人来说，这种作为结果而发生的态度转变并非没有严重的后果：他的意识看到自己在一个心理因素的世界中被孤立起来，只有用最大的谨慎和良心才能使他免于吸收这些因素并使它们与他自己同一起来。这有一种尤其严重的危险性，因为在他的梦觉、幻景等等直接的经验中，宗教形象都显示出一种最为形态纷呈的明显倾向；它们时常如此巧妙地披上个人心理的外衣，以至于使人们一直不能确定它们究竟是不是由主体自身制造的。这只是意识思维的一个幻觉，但却是一个相当普遍的

幻觉。[1]实际上，一切内在经验都是从无意识中涌现出来的，对于这个无意识我们没有控制的力量。但无意识是本性，它从不欺骗：只是我们自己在欺骗自己而已。因此，只要科学的探索无视形而上学，而完全只基于可供证实的经验之上，那么它就会把我们直接投入到不确定性中去（这一不确定性是以每一件心理事实的可变性为基础的）。它率直强调宗教经验的主观性，由此而公开威胁了信仰的一致。基督教社会的制度顽强地抵制着这一长期的、无时不在的危险；这样一个社会在心理上的重要性在《詹姆斯使徒书》的训戒中得到了最好的表述："你们彼此忏悔自己的罪孽吧。"同样，通过共同的爱来维持这个社会也被作为尤其重要的一点来加以强调的，Pauline 的训谕在这一点上没有丝毫可供怀疑的地方：

通过爱做彼此的奴仆。

让兄弟般的友爱继续下去吧。

让我们思考怎样激励彼此向爱与善行吧，同时并不忽略聚集在一起……

基督教团体内的兄弟关系似乎是获救的一个条件，要不然就是人们有意选择了描述这一令人向往的境界。在《第一约翰使徒书》里也表述了相似的观点：

爱他的兄弟者沐浴在光照里……恨他的兄弟者在黑暗之中……

没有人看见过上帝；如果我们彼此相爱，上帝便在我们之中，他的爱也在我们之中得以完善。

---

[1] 如同我在上面已经明示过的那样，它并非在所有的情况下都是一个幻觉，因为主体自身往往可能是这些形象的主要来源，特别是在神经病和精神病的例子中。——作者原注

我们已经论及了彼此间对罪孽的忏悔以及把心理困难向神圣形象的转递。由此在人与上帝之间就产生出了一种密切的联系。但人不能通过爱只与上帝联系起来，他还须同自己的同胞联系起来。这后一种关系似乎同前一种关系同等地重要。如果说只有当我们爱自己的兄弟时上帝才与我们同在，那么我们就有理由认为爱甚至比上帝更为重要。读一读维克多·雨果的下面一段话，这一点就不会显得那么荒诞无稽了：

> 啊爱情，你有伟大的力量；你独自就能将上帝从天庭拉下到地面上。啊你的纽带多么强韧，连上帝也挣不脱你的影响……你缚着他行游，他跟随你，身上带着你金箭的创伤……你射伤了他强韧无匹之躯，你缚住了他不可战胜之体，你将他这巍然不动者拖下了地面，你使永恒俯就了尘俗……啊爱情，你的胜利多么巨大！

由此看来爱并非不关紧要之事，它便是上帝本身。但在另一方面，"爱"也是拟人化的一个极端的例子，它同饥饿一样，是人类最为古老的心理驱力。从心理学的角度出发来考虑，它一方面是关系的一种功能，另一方面则是具有情感基调的心理条件，这一心理条件如我们看到的那样，实际上是与上帝意象相合的。毫无疑问，爱具有一种本能的决定作用；它是一种对人类来说独特的活动，如果宗教语言给上帝所下的定义就是"爱"的话，那么就总是存在着一种把人类之爱与作为上帝的神迹而出现的爱混淆起来的巨大危险性。这正是上述事实的一个明显的例子：原型不可摆脱地与个人心理交织在一起，因此需要用最大的关注来将集体的类型、至少从概念上，同个人心理区分开来。然而在实践中，如果人类之"爱"被当作了神圣存在的先决条件，那么这种区分也是不无危险的。

这无疑代表着一些人的观点，他们并不仅是在小问题上希望把人和上帝的关系脱离心理学的牵涉。但对于心理学家来说，这种情形就并不如此复杂了。在他的经验中，“爱”被证明为主要是命运的力量，不管它把自己表现为最低下的情欲还是最为精神化的感情。它是人性最强恒的动力之一。如果它被认为是“神圣的”，它有绝对的理由接受这“神圣”的名头，因为精神中最为强劲的力量总是被描述成上帝的。不管我们是否相信上帝，也不管我们是欢欣还是诅咒，“上帝”这个字眼总挂在我们嘴上。一切强有力的心理力量都无可改变地被称为“上帝”；而与此同时，“上帝”又与人对立起来，明白地与人割裂开。同一种爱可以造就上面两种不同的情形。只要人控制住这种爱，它就属于人；但一当人变成了它的受害者、它的受支配者，它就属于魔鬼。从心理学的角度看这意味着，被视为欲望之力与最广义上的心理能量的里比多，部分地受着自我的支配，部分地与自我相对抗而不受其驱使。有时候，里比多竟如此强烈地影响自我，结果使自我不是处于一种非其所愿的紧张之中，就是在里比多之中发现了一种新的、意外的力之源泉。既然无意识领域对意识领域的关系并不仅仅是机械的或者补足性的，而是补偿性的，它从有意识态度的诸多错综曲折中得到暗示，因此，这种无意识活动的高卓的特性就很难否认了。这些经验使我们立即就明白了，为什么上帝意象总是被看作一种个体的存在。

既然人在最广义上的精神才能被无意识加诸其身而达到一个不断增长的程度，这就自然会引导出这样的观点：上帝意象是一个需要“人的精神”的精神。这并不是基督教或者哲学的新发明，而是普通的人类经验，即使无神论者也能对此作出证明。……因此上帝的另一个定义是：“上帝是精神。”这一虚幻的

上帝意象被进一步削减为逻各斯，因而就把那种尤其抽象的性质给予了“上帝之爱”，这种性质在“基督之爱”的观念里也表现得非常清楚。

人们认为，能将人类社会的统一维系下去的东西正是这种对于人来说远不如对于上帝意象更为适宜的“精神之爱”：

为上帝的荣耀，彼此相欢迎吧，就象基督欢迎了你们。

显而易见，既然基督以“神圣”的爱来“欢迎”人类，人类对彼此的爱就同样应该，并且真的能够有一种“精神”的、“神圣”的性质。但从心理学的观点来看，这又并不是那么显而易见的事，因为原型的能量照例是并不受意识领域的控制的。因此人类之爱的具体形式并不曾被看着是“精神的”或者“神圣的”。只有当自我已经被原型的一个自主行为所影响、所抓住时，原型的能量才将自己传递给自我。原型能够掌握住自我并强迫自我按自己的意志去行动，这是一个心理学的事实。一个人还可以采取原型的尺度来产生相应的效果；他能够取代上帝的位置，这样一来其他人对他的尊崇就会象他们尊崇上帝本身一样。这种情形的出现不仅是可能的，而且对人们来说也是非常明智的。我们知道在天主教教会内，这种可能性已经变成了制度，其灵验的程度是不容怀疑的。于是具有原型秩序的社会集合体便从这密切的关系中产生了出来，它区别于其它社会集合体之处就在于其目标或者目的不是人类所固有的，不是导向功利主义的，而是一种超验的象征，普遍的原型的独特性正与这象征的本质契合无间。

因上述社会集合体而成为可能的人际更紧密的关系导致了某种心理亲密性，它触及了“人类”之爱的个人的本能方面，因而包藏着一定的危险性。更为重要的是，权力本能与性本能必

然是聚集在一起的。亲密性在人们之间创造了许多捷径，它有太大的可能性把人们引向那些过于人性化的诱惑及其必然的后果，实际上这些东西在我们基督教时代的初期就已经成为高度文明化的人们的祸根，基督教正是在致力于将人们拯救出此灾难。古时代的宗教经验常被设想成与神的肉体的合一，并且一般祭礼都渗合着各种性活动。性对人们彼此间的关系确实是太密切了。基督教时代初世纪的道德沦丧引发了一场道德反抗，这场道德反抗在继初世纪以后的时间里从社会最低阶层的黑暗中萌动了它的苞芽，继而以其最纯洁的形态同时表露在两个相互对立的宗教——基督教和密斯拉教——之中。这些宗教都一丝不苟地追求着社会关系的高级形式，它以某种具体化的观念(逻各斯或道)作为象征；靠着这种观念，人类一切最强烈的冲动，那些从前把人类从一种激情驱向另一种激情的冲动，那些对古代的人们来说无异灾星之犯的激情（我们心理学家则称之为里比多强力），都能够用来作为社会的维系了。我将引证圣·奥古斯丁《忏悔录》中对阿里庇乌斯的命运的描写来作一个例子：

> 但迦太基风行着轻浮的戏剧，这种风气的巨浪吞噬他，使他沉湎于竞技游戏中。……他听了我的话，便从他自愿堕入而且感觉无比乐趣的黑暗深坑中跳出来。他用坚强的自制，刷新了自己的心灵，摆脱了竞技游戏带来的污秽，不再涉足其间了……
>
> 他并不放弃他的父母向他夸耀的世俗场中的前途，因此先我到罗马，攻读法律；在那里，又不可思议地、怀着一股不可思议的热情被角斗表现所攫取了。
>
> 开始他对此只觉得厌恶。有一次，他的朋友们和同学们饭前在路上偶然碰到他，不管他的竭力拒绝和反对，用

一种友好的暴力，把他拖到圆形剧场，场中这几天正在表现这种残酷惨厉的竞赛。他说："你们能把我的身体拉到那里，按在那里，可是你们能强迫我思想的眼睛注视这种表现吗？我身在而心不在，仍是战胜你们和这些表现！"虽则他如此说，朋友们依旧拉他去，可能想看看他是否言行一致。

入座以后，最不人道的娱乐正在蓬勃地展开。他闭上眼睛，严禁思想去注意这种惨剧。可惜没有将耳朵堵塞住！一个角斗的场面引起全场叫喊，特别激动他，他被好奇心战胜了，自以为不论看到什么，总能有把握地予以轻视，镇定自己：等到他一睁开眼睛，突然在灵魂上受到了比他所见的角斗者身上所受更重的创伤，角斗者受创跌倒所引起的叫喊，使他比斗败者更可怜地倒下了。叫喊声从他的耳朵进去，震开了他的眼睛，打击他的灵魂，其实他的灵魂是外强中干，本该依仗你，而现在越依靠自己，越显得软弱。他一看见鲜血直流，便畅饮着这残酷的景色，非但不回过头来，反而睁大眼睛去看，他不自觉地吸下了狂热，爱上了罪恶的角斗，陶醉于残忍的快乐。他已不再是初来时的他，已成为观众之一，成为拖他来的朋友们的真正伙伴了。

还有什么可说呢？他目不转睛地看着，他大叫大嚷，他带走了催促他再来的热狂，他不仅跟随过去拖他来的人，而且后来居上，去拉别人了！

可以明白无误地说，人曾付出过最沉重的牺牲来使自己得以驯化。一个创造了斯多业理想的时代无疑是知道这种理想为什么以及针对着什么而提出的。尼禄时代为我们理解塞内卡给

卢西流斯的第四一封信中那段著名的话提供了极其有益的参考：

我们把彼此推向罪恶。作为一个人，当着他的同类都在推促他向恶，而没有任何一个人阻止他的时候，他怎能想到获救这一点呢？……

如果我们看见谁置身危险而不为所惧，面对欲望而不为所动，在逆境中欢愉，在风暴中平静，如果看见他站在最高层上俯看他的同类，在同等的基点上平视众多的神祇，难道不会有一种敬畏之情偷偷地潜入你的心里吗？难道你不会说："这种品质过于伟大、高贵，简直不可能与它栖息其中的这个弱小的身体相比配。神力降到了这人身上。"当一个灵魂超越于其它的灵魂之上，当它处于控制之中，当它经历每一事件都好象自己是微不足道的一般，当它对着我们的恐惧和我们的祈祷发出微笑，当它处于这一切状态之中的时候，它都是为一种天力所动。如此凡品要是没有神授异质，是不可能这样高大挺拔的。因此，它的大部分寓居于其所由而来的天界，这就象阳光触抚了大地，但它却仍寓居在那光之源。那为了我们能对神性获得更切近的知识而降临下界的伟大而神圣的灵魂也仍然如此，它虽与我们结合为一，但又分裂而归其所源；它依赖于那个源泉，向那个方向转过它的凝视并努力地向它奔去；它是作为一个高于我们的存在才来关心我们的行为的。

……那个时代的人们已经成熟得能够建立一个为一种观念所联合起来的集体了，在这观念的名义下他们能够彼此相爱，彼此称为兄弟。一位先哲的古老的观念变成了现实，人类社会因此大大地向前迈进了一步。这并不是任何思辨的、复杂的哲学

的结果，而是人类中大多数的一种基本需要的结果。这种需要生长在精神的黑暗之中，它就是那最深刻的内在的必需，人们无疑是被它驱向了上述那种仁爱的境况之中，因为在一个恣意放纵的环境里人类是不会得以繁荣的。[1]不管是基督教还是是密斯拉教，它们的教义的意义都是很清楚：道德对兽性本能的征服。这两种宗教的传播透露出了赎罪的情绪，虽然这种赎罪感在今天已很难为我们所理解，但它却激发了基督教和密斯拉教的第一批皈依者。我们绝难理解当时横行咆哮在罗马帝国街头巷尾的那股由野蛮与脱缰的里比多混成的狂飙，然而只要我们清楚地懂得我们眼下正在发生的事情，只要我们懂得这事情所带来的一切后果，我们就会重新认识到那种疯狂的感觉。今天的文明人似乎已经远远地离开了那个时代，他只是患了神经病而已。对于我们来说，对基督教群体的各种需要早已被委弃路旁，我们再也不能够知道这些需要的意义了。我们甚至不知道它究竟要保护我们免受什么样的伤害。对于具有启蒙思想的人们来说，对宗教的需求几乎和神经病相差无几。不容否认，基督教对精神的强调必然导致人们对肉体方面难以容忍的贬斥、

---

[1] 奥古斯丁不仅是在时间上，并且在思想上也接近那个转变的时代，他在《忏悔录》中写到："我提出这一问题：如果我们常生不死，永远生活于肉体的快乐中丝毫没有丧失的恐惧，如何还不能算幸福？我们还要求什么？我不懂得我已如此深入迷途，如此盲目，以致不能想象德行与美善本身的光明应该用无私的心情去怀抱的，这光明肉眼看不见，只能在心灵深处看到，这种昏昧正是我的重大不幸。这个可怜的我并不考虑到我能和知己们畅谈，即使谈的是可耻的事物，这种乐趣从何处得来；如果我没有这些朋友，即使我尽情享受着肉体的淫乐，在感官方面我也不会感到幸福。我知道我的爱这些朋友，并不杂有自私之心，而他们的爱我也是如此。多么曲折的道路！一人离开了你，胆敢希望找到更好的东西，这人真可怜！不管他如何辗转反侧，一切是生硬的，惟有你才能使人舒畅安息。"——作者原注

由此而造就了一种人性的漫画似的乐观图景。人们把自己的形象估计得太完美、太精神化，同时也就变得太天真、太乐观主义了。然而在两次世界大战里，那深渊又再一次打开了，它教给了我们即使是在人类的想象中也仍然最为可怕的一课。我们现在知道了人类能够做些什么样的事，知道了一旦群众心理又占上风时，将会有什么在等待着我们。群众心理是上升到极权的自我主义，因为它的目标是固有的而非超验的。

现在让我们重新回到问题开始的地方吧，也就是说，让我们现在再来看看米勒小姐是否在她的诗中创造了任何有价值的东西。我们务必记住基督教是在什么样的心理和道德环境中产生的——那是一个每天都发生着野蛮和残暴的时代，这样，我们就能够理解整个个性向宗教发生的激变以及一种宗教产生的价值，它的价值就在于保护生活在罗马文明领域内的人们不受那些触目惊心的邪恶的攻击。对于罗马人来说，一直让他们意识到罪恶是毫不困难的，因为他们成天都看见罪恶在他们的眼前发生、扩散。米勒小姐不单单低估了她的“罪恶”，而且那“痛苦的无情的需求”与她的宗教产物之间的联系也整个儿地逃离了她的注意。这首颂诗因此而失去了作为一件宗教艺术品的存在的价值。看来它最多不过象是对一次恋爱经验的多愁善怨的描写，它非常警醒地只在意识的边缘徘徊，它的道德价值几乎与一个梦的道德价值一样，而梦，也同样不能算作是我们的所作所为。

一个具有现代意识的头脑会以洋溢的热情去关注除宗教以外的任何事物和现象，这种对宗教的漠视程度相应地导致了宗教及其主要对象——原罪——几乎完全地消失在无意识之中。这就是今天再没有人相信宗教和原罪的原因。人们谴责心理学

对丑恶肮脏的幻想进行研究，但即使对古代宗教和道德历史作一番非常草率的巡视，也足以使他们心悦诚服地相信在人类的灵魂里确实潜藏着恶魔。这种对人性邪恶的否认正是与对宗教及其意义的缺乏理解一脉相承的。本能冲动向宗教活动的无意识的转换在伦理学上来说是毫无价值可言的，它与歇斯底里的爆发并没有多大的不同，尽管它的产物或许具有美学意义上的价值。道德决策只有当一个人意识到了冲突的各方面时才能成为可能。宗教态度同样如此：如果它想让它所表明的东西超出无意识模仿的范畴，那么它就必须充分意识到它自己以及它的基础。

经过数世纪的训导，基督教最终征服了古时代以及随后的野蛮时代的动物本能，从而把这些本能的能量大量地用于文明的建设上面。这种训导的效果首先显示在一种态度的根本转变之中，这就是在基督教世纪的早期人们对现实的疏远以及对来世的信仰。那是一个追求内在性和精神抽象的时代，人们对自然怀着厌恶的情绪。只需想想布克哈特引自圣·奥古斯丁的一段话，就可以明白这种情绪了：

人们走上前去，赞美高山与阔海，……于是背离了他们自己。

然而并不仅仅是自然的美转移了他们的感官，把他们从精神的超越现实目标的沉思中引诱开去，诱惑他们的还有从自然本身散发出来的魔力的影响。

崇拜的绝对权威弗兰兹·卡蒙是这样描述古时对自然的情感的：

神无处不在，他们融合在日常生活的一切事件之中。对信徒们来说，那煮熟食物、温暖身躯的火焰，那解渴除垢的

清水，以及他们呼吸的空气，以及临照他们的阳光，都无不是热爱的对象。也许没有任何一种宗教象密斯拉教一样在如此高的程度上为它的信徒提供了那么多的祈祷机会与崇拜对象。当新教徒在傍晚引导自己去那隐藏在森林孤寂中的神圣的洞穴时，他每迈出一步，新的感受都在他的心中震醒一些神秘的情感。空中闪亮的群星，叶丛中低语的微风，匆匆流向山谷的潺潺小溪，甚至他脚下的土地，在他的眼里都是神圣的，周围的一切自然物都激发起他对推动着宇宙的无限之力的敬畏之情。

塞内卡也以优美的笔触描写过这种与自然的宗教一体性：你走进一片墓场，墓场里长着密集的古树，比一般的树要高。这些树以它们交错的繁枝密叶遮盖了天空，栋栋树影与静寂的四周笼着这穹洞可怕的沉郁，这时，难道你不会感到你是与神同在的吗？或者当你看到悬崖脚下幽深的岩洞，没有一点人力的痕迹，而是天工造就，难道你的灵魂不会充满一种宗教的畏惧感么？我们崇拜大江的源泉，我们在地泉喷涌的地方筑起神坛，我们热爱温泉，我们把某些池沼视为神圣，因为它们阴郁的黑暗，因为它们无量的幽深。

然而基督教对现世的厌弃与上述那种古老的自然崇拜形成了异常尖锐的对比，这在圣·奥古斯丁《忏悔录》辛辣的语言中表现得相当充分：

但我爱你，究竟爱你什么？不是爱形貌的秀丽，暂时的声势，不是爱肉眼所好的光明灿烂，不是爱各种歌曲的优美旋律，不是爱花卉膏沐的芬芳，不是爱甘露乳蜜，不是爱双手所能拥抱的躯体。我爱我的天主，并非爱以上种种。

我爱天主，是爱另一种光明、音乐、芬芳、饮食、拥抱，在我内心的光明、音乐、馨香、饮食、拥抱：他的光明照耀我心灵而不受空间的限制，他的音乐不随时间而消逝，他的芬芳不随气息而散失，他的饮食不因吞咲而减少，他的拥抱不因久长而松弛。我爱我的天主，就是爱这一切。

世界以及它的美丽是应当被闭绝的，这不仅仅因为它们是虚荣，是转瞬即逝的云烟，还因为对自然的热爱马上就会使人成为它的奴隶。这正如圣·奥古斯丁所说："……他们过于热爱这些事物，而变得来依附于它们了；依附者们是不能够进行判断的。"我们自然知道，当一个人爱着什么的时候，他完全可能对他所热爱的事物保持一种积极的态度，而不是毫不努力地屈服在它的面前以致丧失了自己的理性判断力。但奥古斯丁深知他的同时代人，他还深知自然美里面有着多少神一般的力量。

既然唯有你统领宇宙、那么唯有你能带来光的明亮天地，唯有你才能充满喜悦和欢快……（卢克莱修语）

卢克莱修就是如此把"阿尔玛的维纳斯"称颂为自然的统治法则。正是由于这一"精灵"、人是极易成为这种力量的可怜的受害者的，除非他能够从一开始就明确地抵制这一诱惑。问题并不仅仅涉及到感官享乐以及堕落、腐化的美感、还涉及到异教和自然崇拜——这才是关键所在。因为神栖息在创造物里，人就陷入了对这些事物的崇拜之中，为此人们必须背弃它们以求正本——除非它们施人以难以扼制的影响。在这方面阿里庇乌斯的命运非常具有启示意义。如果脱离世界的飞行成功了的话，那么人就能够建立起一个在感觉印象的冲击下毫不动摇的内在精神世界。与感觉世界的抗争导致了一种不依赖于外界因素的思维方式的诞生，人为自己赢得了观念的统治权，它能够经受

感官经验的冲击。这样，思想就不再为感觉印象的感情色彩所束缚了，它能够维护自己的权利，甚至在后来还能够上升到反思与观照的高度。从此，人便站在了一个新的位置上面，在这个位置上他可以与自然形成一种新的、独立的关系了，可以在古典精神打下的基础上继续建筑高楼，可以重新恢复起那条由基督教的避世所截断的与自然的纽带了。在这个新达到的精神层次上已炼就了一种与世界和自然的联系，它不再象对世界与自然的古老态度，在外界事物的魔力下必定分崩离析，而是在反思的恒光中静观这些事物。然而，对自然事物过多的关注仍然带着某种古老的宗教虔诚，某种已被传送给科学真实的古老的宗教伦理。尽管在文艺复兴时期，那种古代对自然的感情明显地在艺术和自然哲学中冲破出来，暂时把基督教的原则抛到了身后，但人类头脑新达到的理性和智识的牢固性却毫不让步，并使自己一层层地探究着自然的深度；对自然的这些深度，早期时代甚至是连怀疑都不曾有过的。新的科学精神的探究与进步越是成功，它就越是被囚禁于它所征服的世界——对胜利者来说总是出现这种情形。在本世纪初，卡尔特霍夫这位基督教作家还把现代精神当作逻各斯的第二次体现。他写道："现代绘画和诗歌中对自然精神的更深刻的理解，连着科学甚至在它最辛勤的劳动中所再也不愿抛弃的直觉，都表明曾给予早期的基督理想以宇宙位置的希腊哲学中的逻各斯，正在抛弃它自身超验的性质而开始一种新的体现"。然而不需费时我们就能意识到，问题并不是什么逻各斯的体现，而更在于人类或者精神已经走进了自然的黑暗的怀抱。这是一个不但丧失了众神，而且丧失了灵魂的世界。随着我们的兴趣从内心世界转移向外部世界，我们关于自然的知识与早期的时代相比增加了一千倍，但

我们对于内心世界的知识和经历却相应减少了。宗教兴趣原本该是最大、最具决定性的因素，现在也离开了内心世界；教条里的伟人们成了陌生的、令人难以理解的陈迹，成了各类批评的矢的。甚至现代心理学在维护人类灵魂的存在权时，也遇到了最大的困难；现代心理学家们难以使人相信灵魂是一种存在的形式，它的特征是可以被查明的，因此适合于科学研究的对象；它不依附于某一外物，而是有着一个自主的内在以及它自己的生命；它不仅是一个自我意识，而是一个存在物，它所有的性质决定了它只能被间接地推知。在那些不信此说的人们看来，教会的神话与教条无疑是一堆毫无可能性的胡言乱语。现代理性主义是一种假启蒙主义，它甚至于在其反宗教、反传统的倾向中求得道德上的自豪感。大多数人都满足于一种并不聪明的观点，认为教条的全部目的只是陈述一种完全的不可能性，没有任何人想到这些教条可能会是对具有某种明确内容的明确观念的象征性表现。怎么可能会有人知道那观念究竟是什么呢？"我"所不知道的便是不存在的。因此，对这种"启蒙的"愚蠢来说，没有非意识的心理。

象征不是比喻不是符号；它们是在极大程度上超越了意识内容的意象。我们还得去发现这些内容是否是真实的，是否它们就是那些我们不仅可能而且绝对必需与之协调的因素。当得出这个发现时，我们就不会再不理解教条的作用、它所阐述的内容以及它存在的权利了。

（苏克译自《荣格文集》英文版卷8，冯川校）

美学中的类型问题

美学实质上是应用心理学，因此它不仅与事物的审美性质有关，而且也与，并且主要与审美心理学问题有关。象内倾和外倾的不同这样一个基本问题，不可能不引起美学家的关注。因为不同的人感受艺术与美的方式是如此之不同，以致不会有人注意不到这一点。审美态度当然也有无数个人的特性，其中有些甚至是独一无二的，但却有两种基本的、彼此相对待的形式。沃林格把它们说成是抽象的移情。他的移情的定义主要来自立普斯。在立普斯看来，移情是"我在一个不同于我的客体中的对象化。无论那个被对象化了的事物是否应冠以'情感'这一名称。""通过感知到一个对象，就象从中发出了，或者其中本身就有那种被感知到的东西一样，我体验到一种指向特别的内心行为模式的冲动。它有一种由对象传达给我的外观。"[1] 约德尔对此这样解释到：

"艺术家创造的给人以美感的形象，并不仅仅的给我们的心灵带来那些由于联想律而产生的类似体验。既然它是外化这个一般法则的主体，并且显得仿佛是某种外在于我们的东西，我们也就同时把它在我们心中唤起的内在过程投射到它之中，而因此也就赋予它以审美的生气，因为在这种把一个人自己的内

---

[1] 《心理学入门》193页。——作者原注

心状态投射到意象之中的活动里，涉及到的并不仅仅是情感；而是所有的内心过程。”[1]

冯德把移情看作是基本的同化过程，因此它实际上是一种知觉过程，其特征是：经由情感，某些重要的心理内容被投射到对象之中，以便对象被同化于主体并且与主体结合到这样一种程度：以致他觉得他自己仿佛就在对象之中，这种情况只有在被投射的内容在较高的等级上与主体而不是与对象联系的时候才发生。无论如何，他自己并不觉得投射到对象之中，而反倒觉得那经过移情的对象，对他显得富有生气，仿佛是在主动地对他说话一样。应该注意的是，投射活动本身，通常是一种不在意识控制之下的无意识过程。投射活动往往把无意识心理内容转移到对象之中。由于这一缘故，移情在分析心理学中也被称之为“转移”（弗洛伊德）。这样，所谓移情，实际是外倾的一种形式。

沃林格给移情审美体验下了这样的定义：“审美欣赏是对象化了的自我欣赏。”[2] 因此，只有那种可以被用来移情的形式才是美的形式。立普斯说：“美的形式仅仅在移情活动范围之内，它们的美是我的在其中自由游戏的理想。”[3] 按照这种说法，任何不能被人用来移情的形式就是丑的。但恰恰是在这里移情理论暴露了它的局限。因为正如沃林格指出的那样，存在着移情态度不能适用的艺术形式。人们特别可以举东方的和异国的艺术形式作为例证。在西方，长久的传统已经把“自然美和逼真”奉为艺术美的标准，因为一般说来这也就是希腊罗马艺术和西

---

[1] 约德尔《心理学教程》299页。——作者原注

[2] 《抽象与移情》5页。——作者原注

[3] 《美学》247页。——作者原注

方艺术的标准和基本特征（按：某些风格化了的中世纪形式除外）。

从古以来，我们对艺术的态度就是移情式的。由于这一缘故，我们仅仅把那些我们能够对之移情的东西叫做美的。如果艺术形式与生命相对抗，如果它是抽象的、缺乏生气的，我们即不能从中感觉到我们自己的生命。立普斯说："我感觉到我自己置身于其中的，是普遍的生命。"我们能够移情的仅仅是有机的形式——逼肖自然，具有生命意志的形式。然而无疑也还存在着另一种艺术原则，存在着另一种与生命相对抗，否定生活意志，却仍然应称之为美的艺术风格。当艺术创造出来的是否定生命的、没有生气的、抽象的形式的时候，也就不再有任何来自移情要求的创造意志。现在的问题毋宁是一种直接反对移情的需要，也可以说，是一种压抑生命的倾向。沃林格说："与移情需要相对应的这一端，对我们显得是一种抽象的要求。"[1] 至于这种抽象要求的心理基础，沃林格是这样说的：

"那么，这种对于抽象的要求，它的心理前提是什么呢？在那些存在着这种要求的民族中间，我们必须在他们对于世界的感受，在他们对宇宙的心态中，寻找这些前提。移情要求的前提，是人与外部世界之间存在着的快乐的、泛神主义的信赖关系，而抽象的要求，却是这些外部现象在人心中引起的强烈的内心骚动的结果，它在宗教方面的对应物是一切观念所具有的强烈的超越色彩。我们可以把这种状态称之为对于空间的巨大的精神恐惧。当梯布鲁斯（Tibullus）说，'上帝在人间制造

[1] 《抽象与移情》[illegible]页。——作者原注

的第一种东西就是恐惧”[1]时，同一种恐惧感，也可以假定为艺术创作的根柢。”[2]

的确如此，移情预先有对于对象的主观信心和主观任性的态度。这是一种迎接对象的准备，一种主观的同化作用。它在主体和对象之间导致一种善意的理解，或者至少是伪装出这一种善意的理解。一个消极的对象同意把自己同化于主体，在这一过程中，它的真实的性质却没有办法可以改变，它们仅仅是被掩盖，甚至还可能因为“转移”的缘故而被亵渎。移情虽然能够创造出相似的和外观上共同的性质，然而事实上它们却并不存在。因此也就不难理解，一定还存在着对于对象的审美关系的另一种可能性，存在着这样一种态度，这种态度并不主动去迎接对象，而宁可从对象退缩回来以保护自己不受对象的影响。它在主体中创造出一种心理活动，让这种心理活动来抵销对象的影响。

移情作用预先设定对象是空洞的并且企图对它灌注生命；与之相反，抽象作用却预先设定对象是有生命的、活动的并且企图从它的影响下退缩出来。抽象的态度是向心的即内倾的，沃林格所说的抽象实际上相当于内倾态度。尤有意味的是沃林格把对象的影响说成是恐惧和害怕。抽象态度赋予对象以一种可怕的、有害的性质，它不得不保护自己以抗御这种性质。这种仿佛是先天的性质，无疑也是一种投射作用，然而却是一种否定的（消极的）投射作用。我们因此必须设想抽象作用的前

---

[1] 沃林格此处将作者与引文均弄错了。上述引文不能在梯布鲁斯的著作中找到；然而下面这段引文却可以在斯塔丢斯（Statius）的著作中找到：“恐惧是第一个把上帝带到人间的东西”。——《荣格文集》编者注

[2] 《抽象与移情》15页。——作者原注

导，是一种无意识的投射活动，是它把否定的内容输送给了对象。

既然抽象的前导是一种无意识的投射，人们也就有理由问，是否移情作用的前导，也是一种无意识活动的投射呢？既然移情的实质是主观内容的投射，那么作为前导的无意识活动就一定是相反的，是一种对于对象的否定，这种否定使得对象不起作用。通过这种方式，对象被挖空了，甚至可以说，被劫走了它的自发的活动。这样，它就为主观内容造就了一个合适的容器。移情的主体想要在对象中感受到它自己的生命，对象的独立性以及对象与主体之间的差别也就不能太大。对象的主权由于移情前导的无意识活动而被削弱了，或者不如说被过分地补偿了。因为主体直接在对象上获得了优势。而这种情形只能通过无意识幻想，或者削弱对象使对象降低价值，或者增加主体的价值和意义这样无意识地发生。只有在这种方式中，潜在的差别才能够出现。而这，正是移情作用为了把主观内容传送到对象之中所需要的。

具有抽象态度的人发现自己置身于一个可怕地充满了生气的世界之中。这个世界企图压倒和吞没他。他因此退缩到自身之中，以便设计出一种补救的方案来把他的主体价值至少增加到这样一种程度，在这种程度上他可以掌握住自己以抵御对象的影响。与此相反，具有移情态度的人发现自己置身于这样一个世界之中，这个世界需要他用自己的主观感情给予它生命和灵魂。他满怀信心，要通过自己来使这个世界变得充满生气；而抽象型的人却在对对象的神秘感面前充满疑惧地退却，并且建造起一种用抽象构成的、具有保护性的、与之对抗的世界来。[1]

如果我们回忆一下前一章说过的内容，就很容易明白移情作用相当于外倾机制，抽象作用相当于内倾机制。“外界现象在人心中引起的巨大的内心骚动”不是别的，正是这种由深刻的敏感和颖悟引起的，对一切刺激和变化的内在恐惧。抽象的目的，是要把无秩序的、变化无常的事物限制在固定的范围之内。不用说，这种本质上属于巫术的操作，它的全盛时期是在原始艺术之中。原始艺术中的几何图案有一种巫术的而不是审美的价值。沃林格正确地谈论东方艺术说：

“被现象世界的流动和混乱所折磨，这些人有一种对于安宁的巨大需要。他们在艺术中寻求享受，主要并不在于使自己沉浸于外部世界的事物之中并从那儿找到乐趣，而在于把个别的对象从任性的、偶然的存在中提升出来，让它们接近于抽象的形式来使之不朽，这样在外部现象的不停流动中找到一点安宁”。[2]

“这些抽象的、规定的形式，并不仅仅是最高的形式，它们是面对世界的可怕混乱，人能够从中找到安宁的唯一的形式。”[3]

正如沃林格所说的那样，这种东方的艺术形式和宗教，展示了对于世界的抽象的态度。因此，世界在东方人眼中，一定与它在那些用移情来使它生气勃勃的西方人眼中完全不同。在

---

[1] 荣格认为：抽象活动作为一种心理功能，并不仅仅限于认识和思维。事实上既有抽象的思维，也有抽象的感情。人们完全可以从同一个对象中抽取出不同的情感价值。所谓宗教情感、审美情感、道德情感的分别，实际上就是不同的情感抽象。当然在审美情感中，也可以有许多不同价值的情感抽象。此外，抽象作为一种心理功能，可以是在无意识中进行的。——译注

[2] 《抽象与移情》16页。——作者原注

[3] 同上19页。——作者原注

东方人看来，对象世界一开始就是灌注了生命并对他占有压倒优势的，因此他才退缩到抽象的世界之中。为了对东方态度有更透彻的洞察，我们可以回头看看佛陀的"火诫"：

"一切都在燃烧。眼睛和一切的感官都在燃烧，燃烧着情欲的火、仇恨的火、虚妄的火。这火由于出生与死亡，由于痛苦和叹息，由于悲哀、受难和绝望而越烧越旺。整个世界都在火焰之中，整个世界都被浓烟所笼罩，整个世界由于燃烧而耗竭，整个世界都在战栗"。

正是这种可悲可怕的世界景象，迫使佛教徒进入抽象的态度。根据传说，这同一种印象使得释迦牟尼开始了对人生的思索。对象世界这种富有活力的生气，作为抽象的动因，明显地表现在释迦牟尼富于象征的语言中。这种生气不是来自移情，而是来自实际上先天就存在的无意识投射活动。但"投射"这一术语几乎不能传达这种现象的真正意义，投射实际上是一种发生着的活动，而不是一种先天存在的，我们要在这里加以讨论的条件。在我看来，列维—布留尔的"神秘参与"（Participation mystique）更能说明这一状况，因为它确切地表述了原始人和对象世界的原始关系。原始人的对象世界有一种富有活力的生气，它充满了灵魂的内容和力量，因此它对原始人有一种直接的心理影响，产生出一种实际上是与对象世界保持动态统一的关系。在某些原始语言中，人们使用的那些东西都有一种"活"的性质。对抽象态度说来也完全是这样，因为对象在这里从一开始就是活的和自主的，不仅没有移情的必要，相反，它还具有如此有力的影响以致主体不得不采取内倾的态度。内倾所需要的强大的里比多投资，实际上来源于主体无意识的"神秘参与"。这一点鲜明地表现在佛陀所说的那些话里。宇宙的火实

际上是里比多的火，是主体的燃烧的激情。它之所以显得仿佛是来自对象，是因为它尚未发展为一种可以自由运用的心理功能。

这样，抽象就成了同神秘参与的原始状态进行战斗的心理功能，它的目的在于打破对象对主体的控制。它一方面导致艺术形式的创造，另一方面也导致对对象的认识，移情虽然也既是艺术创作的功能又是认识的功能，然而却是在与抽象完全不同的层次水平上发挥作用。

为移情活动作前导的无意识否定作用，正象在抽象的情形中一样，不断地给对象以较低的价值。既然移情类型的人的无意识心理内容与对象相等并且使对象显得没有生气，①所以为了认识对象的性质也就需要移情。人们可以说这是一种持续不断的无意识抽象，这种无意识抽象反对把对象心理化。实际上所有的抽象都有这种作用：它扼杀对象的独立活动，只要这种活动与主体的心理有神秘的关系。抽象作为一种抵抗来自对象的神秘影响的保护作用，是在自觉地做着这件事情。除此之外，对象的缺乏活力也解释了移情型的人对于世界的信任关系：没有任何东西能够压制他或者对他施加影响，因为给对象以生命和灵魂的是他，尽管在他的自觉意识中实际情形可能恰好相反。另一方面，在抽象型的人看来，世界充满了危险的、强有力的对象，这些对象使他感到恐惧、使他意识到自身的软弱无力。他从与世界的任何过分亲昵的接触中退缩回来，以便编织那些思想和形式，通过这些思想和形式，他希望能够在这个世界中站稳脚跟，他的心理因而是一种战败认输的心理。相反移情型

---

① 因为移情类型的人的无意识心理内容本身就较少活力。——作者原注

的人充满信心地面对世界，对那些没有活力的对象他没有任何惧惮。当然，这只是对内倾和外倾态度的大致勾勒而不是经过润色的完整画面，它仅仅强调了某些微妙的差别。尽管如此，这些微妙的差别却并非没有意义。

正如移情型的人通过对象确实从他自身中获得一种无意识的快乐一样，抽象型的人也确实在反思对象给他的印象时，不知不觉地反映了他自己。因为一个人投射到对象之中的正是他自己，是他自己的无意识心理内容；而另一个人有关对象的思考也确实是他对于自己的感受的思考，这些思考仅仅显得仿佛是被投射到对象上的。因此显然，在任何对于对象的欣赏和艺术创作中，移情和抽象两种都是需要的，两者都出现在每个人身上，虽然在大多数情形下两者的分化是不相等的。

按照沃林格的看法，审美体验的这两种基本形式，它们的共同根源是"自我异化"，是那种挣脱自身的需要。通过抽象和"沉浸在对某种不变的必然事物的观照中，我们从生而为人的种种机会中，从生命存在的表面上的任性中寻求解脱"。[①] 面对生气勃勃的对象世界的令人为难的丰富性，我们创造了二种抽象物、一种抽象的普遍意象，这种抽象的普遍意象把种种混乱的印象转变为一种固定的形式。这种意象有一种神秘的意义以对抗经验的浑沌流动。抽象型的人变得如此迷失和沉浸在这一意象之中，以致最后，这意象的抽象的真理被建立在生活现实之上，而由于生活（生命）可能干扰对于抽象美的欣赏，它遭到了完全的压抑。抽象型的人把自己转向和投入到一种抽象物之中，使自己同这一意象的持久效应打成一片，并从而在其中僵

① 《抽象与移情》24页。——作者原注

化，因为对他说来这已经成了一种重新得救的方式。他放弃了他的真实的自我，把他的全部生命投入到他的抽象物之中。在这种抽象物之中他可以说是完全结晶化了。

移情型的人遇到同样的命运。既然他的活动，他的生命已经移入到了对象之中，他本人也就当然进入到了对象之中，因为那移入的内容乃是他自己最基本的部分。他变成了对象，同对象打成了一体并以这种方式挣脱了他自己。通过使自己转移到对象之中，他把自己客观化了。沃林格说：

"在把这种活动的意志转入到另一对象之中的时候，我们也就置身于另一对象之中。在我们对于体验的内在要求把我们吸引到了一个外部对象之中，吸引到一个在我们之外的形式之中的时候，我们也就从我们个人的存在中被解救出来。我们感到我们的个体性流入到与个人意识的无限多样性相反的固定的界限之内。在这种自我实现中存在着一种自我异化。与此同时，这种对我们个人的活动需要的肯定，代表了对这种活动的无限可能性的限制，代表了对它的不可兼得的多样性的否定。尽管我们有对于活动的迫切要求，我们却不得不局限在这种对象化的限度之内"。①

正象抽象意象对抽象型的人是抵抗那被无意识赋予了生气的对象的有害影响的保垒一样，对于移情型的人，转移到对象之中也是一种用来防止由于内在的主观因素引起分裂的自卫手段。对他说来，这种分裂就在于无限的幻想和把冲动等同于行动。根据阿德勒的说法，外倾的神经病人执拗地纠缠他的移情对象，正象内倾的神经病人执拗地纠缠于他的"定向虚构"

---

② 《抽象与移情》24页。——作者原注

(guiding fiction) 一样。内倾型的人从他对于对象的好的和坏的经验之中，抽象出他的"定向虚构"，他依靠他的公式，保护他摆脱生活所提供的无限的可能性。

抽象和移情，内倾与外倾，是适应和自卫的机制。就其有利于适应而言，它们给人提供保护以避开外部的危险；就其是种种定向功能而言，它们把人从偶然的冲动中解救出来，它确实是抵抗这些冲动的自卫手段，因为它们使自我异化成为可能。正如我们的日常心理学经验告诉我们的那样，有许多人是完全等同于他们的定向功能的。把自己等同于定向功能有一种无可否认的好处，人们可以通过它最好地适应集体的需要和期待；何况，它还通过自我异化使人得以摆脱他那种低劣的、未分化的、非定向性功能的方式。此外，从社会道德的观点来看，"忘我"也始终被认为是一种特殊的美德。但是另一方面，我们的心灵又不能不因此蒙受由于把自己等同于定向功能而蒙受的巨大损失，即个性的衰退。毫无疑问，人可以在很大程度上被机械化，然而却不可能到达完全放弃他自己的地步，否则就会遭致重大的损害。因为越是把自己等同于某一种功能，越需要把里比多投入于其中，也就越要把里比多从其它心理功能中撤退出来。这些功能固然可以在相当长的一段时期内忍受被剥夺了里比多的痛苦，但最终他们是会起而反抗的。里比多枯竭使它们逐渐沉沦于意识的阈限之下，丧失了与意识的联系并最终消逝于无意识之中。这是一种"逆向"发展，是精神返回到童年并最终返回到古代水平的倒退。既然人在文明状态中仅仅度过几千年时间，与他在野蛮状态中度过的几十万年时间相比，心理功能的原始模式仍然是极其强健和容易复活的，所以当某些功能由于被剥夺了里比多而解体之后，它们在无意识中的原

始基础就又重新变得活跃起来。

这一状态造成了人格的分裂，因为心理功能的远古模式与今天的意识并没有直接的沟通和联系，而且在它们之间也并不存在可以彼此沟通的桥梁。其结果，自我异化走得越远，无意识心理功能也就越深地沉陷到远古的发展水平。无意识的影响成比例地增长，它开始引起对定向功能的病状性骚扰，从而产生那种成为神经病标志的恶性循环，即：病人企图通过代表其定向功能的特殊成就来抵销这种骚扰的影响，但两者的竞争反而导致了神经的崩溃。

实际上，把自己等同于定向功能的自我异化，其可能性并不仅仅在于把自己强硬地限制为某种功能，而且也在于定向功能本身作为一个原则，使自我异化显得必要。因此一方面，每一种定向功能需要严格排除一切不适合其性质的东西：思维排除纷扰的情感，情感也排除纷扰的思维。没有对于那些异己的东西的压抑，定向功能绝不可能发挥作用。但是另一方面，既然生物有机体的自我的调节由于其自身的性质而需要整体的和谐，对那些很少受到关怀的心理功能的考虑，也就作为人类教育的一项十分必要和不可回避的任务，被提交给了我们。

（冯川译自《荣格文集》英文版卷6，苏克校）

日神精神和酒神精神

曾经由席勒注意到、并且部分地也是他提出的问题，尼采在《悲剧的诞生》中再次以新颖独特的方式重新提了出来。他的这部早期著作与叔本华和康德的关系较之与席勒的关系要密切。它不但具有与叔本华相同的悲观主义、解脱主题，以及与歌德的《浮士德》千丝万缕的联系，同时也带着席勒的审美主义和希腊主义倾向。在这些关联中，就我们的意图而言，与席勒的关联是最有意义的。然而叔本华把东方智慧的光辉赋与了实在，(这在席勒的著作中只是依稀可辨的影子)对此，我们也不能忽视。如果不考虑到他的悲观主义——这种悲观主义是由于与基督教信仰的欢愉和确信得救相对照而呈现出来的——叔本华关于解脱的说教就会被看作是佛教性质的了。他被东方迷住了，这无疑是对我们西方文化的反动。众所周知，这种"反动"无疑在今天各种各样的运动中依然存在，这些运动或多或少完全是导向印度文化的。他还认为希腊是东西方文化的交结点。在这一点上，他与席勒一致。然而他们关于希腊性格的理解截然不同。尼采看到，在平静、隆盛的奥林匹亚世界后面是一片黑色的背景：

"为了生存，希腊人不得不从迫切的需要出发创造了众神。……他们认识并感到了生存的恐怖和可怕。为了生活下去，希腊人只有将一个光辉、梦幻的奥林匹亚世界置于

他们自己和那恐怖之间。无情地统治着一切知识的摩里热，啄食人类伟大朋友普罗米修斯的兀鹰，聪明的俄底浦斯的可怕命运，导致俄瑞斯底斯弑母的阿瑞德的诅咒，所有这一切对自然的巨大力量的极其忧虑和恐惧都被希腊人一再凭借奥林匹亚这想象和间隔的世界所征服，或者至少使之蒙上一层帷幕或淡化。”[1]

希腊的静穆，海拉斯明媚的天堂，被看作是光明的幻象，但实际上藏着一个阴暗的背景，这一洞见为现代所接受，而且是反对道德审美主义的有力根据。

这里，尼采意味深长地采取了不同于席勒的观点。在席勒的著作中，人们还只能加以猜测的内容（其《审美教育书简》也是试图解决自己的难题的）在尼采的著作中是完全确定的。这是一本深刻的、有个性的书。席勒把内心冲突理解为“素朴的诗”和“感伤的诗”之间的矛盾，而且排除了一切与背景相关的和与人性深度相关的内容。在他怯生生地以苍白的色彩勾画光影的地方，尼采有着深刻的把握并提出了一对命题。它一方面一点也不次于席勒幻想的辉煌的美，而另一方面，又揭示了一个无限黑暗的层次，这无疑加强了光的效果，同时又保留了一个有待深究的奥秘。

尼采把他的这对基本命题称作“日神精神”和“酒神精神”。我们得首先给自己描画出这对命题的性质。为此目的，我将引述若干原文，这会使读者即便没读过尼采也可以形成自己的判断，同时，也可以批评我的观点。

“我们将会使审美科学获得很多好处，只要我们不单从

---

[1] 《悲剧的诞生》英译本第31页。

逻辑推理而从直观的直接正确性来理解到，艺术的连续发展是与日神和酒神的二元性分不开的；正如生育之有赖于性的二元性一样，其中包含永远的斗争，只是间或有些暂时的和解。”①

“由日神和酒神这两个艺术的神祇，我们推论出希腊世界在日神的造型艺术和酒神的非形象艺术——音乐之间，存在着众多的对立，既在起源上，也在目的上。这两种完全不同的冲动并辔而行，总的说是截然相异的，彼此都激发对方更新和强化自己，以便使它们之间多样化的对抗永恒化。它们的对立好象只有在艺术一词里才得到沟通。直到最后，凭借“希腊意志”这一超自然的奇迹，它们才结合到一起。由于这一媾和，兼有酒神和日神两种特点的雅典悲剧诞生了。”②

为了更准确地说出这两种冲动的特征，尼采把它们所唤起的独特心理状态同梦境和陶醉作了比较。日神冲动导致相当于梦境的心境，酒神冲动导致沉醉的心境。尼采所谓的“梦幻”实质上意味着一种“内部视象”，是个令人愉悦的梦幻世界。这个想象的内部世界的美丽幻象由阿波罗统治着。他是所有造型力量的神，代表规范、数量、界限和使一切野蛮或未开化的东西就范的力量。人们甚至不妨把阿波罗本人描写成庄严的“个性化原则”（Principium individuationis）的神圣形象。

在另一面，酒神精神意味着无拘无束的本能的解放，是动物冲动和神性的同时爆发。在酒神精神的迸发中，人就象是林妖，上半身是神，下半身是野兽。酒神状态既是对“个性化原则”

① 《悲剧的诞生》英译本第21页。
② 同上。

的毁灭感到的恐怖，同时又是在这毁灭中感到极度的喜悦。正因为如此，它才与沉醉相当。沉醉就是把个人还原为构成他的集体本能和因素，是自我的弥漫和扩散。由是，人在酒神狂欢中发现了自己：异化的自然再次欢庆她与自己的浪子——人——之间的和解。每个人都觉得不仅同相邻的一切一致、和解、融洽了，而且是与它们完全一体化了。他的个性完全消失了，"人不再是艺术家，他变成了艺术品，""自然的全部艺术就在沉醉的迷狂中得到显现。"这就是说，创造的冲动，（或者说本能形式下的里比多）控制了个人，好象他是一个客体，并且把他当工具来使用，或作为他自身的表现。如果可以把自然界的生物看作是艺术品的话，那么酒神状态下的人当然也就成了自然的艺术品。然而自然界的生物绝对不是艺术作品（在这个词的一般意义上来说），它只是纯然的自然本身，是摆脱了一切束缚的激情的洪流。动物受制于自身和自身的生存法则，而酒神状态下的人连这样的限制也没有了。为明了起见，我必须在后面的讨论中强调这一点。因为由于某种原因，尼采疏忽了将它们解释清楚，结果使这一问题蒙上了令人迷惑的审美的帷幕，有时候，他还是不得不违反自己本意地将这道帷幕掀开一角。他说过：

"实际上，所有庆典的核心是旺盛的性的放纵，它淹没了一切家庭生活及其尊贵的传统，自然的最蛮野的兽性得到了释放，包括在我看来总象是大杂烩的性欲与残暴的混合。"[1]

这同酒神狂欢是相关联的。

尼采把特尔斐酒神同日神的和解看作是文明的希腊人心理

1.《悲剧的诞生》英译本第30页。

中那些对立的和解的象征。但这里他忘记了他自己的附加信条，根据这个信条，正是因为有希腊人心理中的黑暗部分，奥林匹亚的众神才会那么显赫。由此看来，日神和酒神的和解会是个美丽的景象，并且也是文明的希腊人与自己野性方面作斗争时唤起的迫切需要，在酒神状态中爆发出来的正是这野性的方面。

在人们的宗教及其实际生活方式之间，有一个补偿关系，(compensation relation)否则宗教就根本没有意义了。波斯的宗教是高度道德化的，但他们的实际生活方式却背道而驰。由这里开始，直到我们自己的"基督教"时代——此时爱的宗教参与了世界历史上最大的屠戮为止——无论在哪里，这个原则都是正确的。于是我们可以从特尔斐和解(指日神和酒神的和解)的象征中，推论出希腊性格中一个特别巨大的分裂，这也可以使得救的渴望得到说明，这渴望给予希腊社会生活的重大意义以神秘色彩。而这正是被早期希腊文化的崇拜者们所完全忽略了的，他们单纯地满足于把一切他们自己所缺少的东西赋予希腊人。

这样，在酒神状态下，希腊人绝不是艺术作品；恰恰相反，他的原始本性控制了他，使他失去个性，将他消融在集体因素中，通过放弃个体目的成为具有集体无意识和"族类特质乃至自然本身"属性的人。对于已经获得一定程度文明化的日神精神来说，那种使人忘记自身也忘记人性而成为本能产物的迷狂状态一定是可鄙的。由于这个缘故，这两种倾向之间的尖锐冲突是注定要爆发的。想象一下文明人的本能得到渲泄的情景吧！在文化至上主义者们的心目中，这样的渲泄只会流泻出十足的美来。这个错误是由于极度缺少心理学知识所致。文明人阈下的本能力量有巨大的毁灭性，它远较原始人的本能更危险。原始

人以和缓的程度不断地疏导其消极本能。所以，过去的历史中没有一场战争在恐怖的巨大程度上堪与文明民族的战争相比。这也会是希腊的情形。正是他们生动的恐怖感逐步导致了日神与酒神的和解。尼采说是通过"超自然的奇迹"，这句话和另一句话(指日神和酒神的对立只能由艺术沟通)我们要牢记在心。因为尼采和席勒一样有一个明显的倾向：相信艺术具有调节的功能和解救的作用。这样一来问题就滞留在美学的水平上了——丑也是美，既便是兽性和邪恶也会在迷惑人的审美辉光中发出诱人的光芒。席勒和尼采理解的艺术要求具有拯救的意义，并对于创造和表现有独特功能。

由于这一点，尼采完全忘记了在日神与酒神之间的斗争中，以及在它们最终的和解中，对希腊人来说，问题从来就不是审美的，而实质上是宗教的。从种种相似情形来看，酒神狂欢节是一种图腾节筵，它与确认追溯神秘祖先或图腾动物相关。酒神崇拜在许多地方具有神秘和冥想的特点。但无论在哪种情况下都发挥着强烈的宗教作用。希腊悲剧最初产生于宗教仪式这一事实，至少象现代戏剧同中世纪激情剧的联系一样意味深长。中世纪的激情剧在其起源上绝对是宗教的。所以我们不能从纯粹审美的角度去看这个问题。审美主义是现代的嗜好，它对于酒神崇拜背后的心理的解释是古人根本不了解也不曾体验过的。就尼采来说，和席勒一样，完全忽视了宗教的观点，取而代之的是美学。这些事实明显具有审美方面，这是不该忽视的。然而如果仅仅从美学方面来理解中世纪的基督教，它的性质就会被虚假化、浅薄化。这和只从历史的观点看问题是一样狭隘的。真正的理解只有在共同的基础上才是可能的。这个基础就是不再有人坚持铁路大桥的性质只能从纯粹审美的角度理

解。如果认为酒神精神和日神精神之间的对立完全是不同的艺术倾向之间的冲突，就会以既违背历史也违背实质的方式，将这个问题转到美学领域，使之走向偏颇，永远不会对其真实内容作出公正的说明。[1]

这种转移无疑具有心理方面的原因和目的，这种做法的益处是不难找到的；审美的态度使这个问题立刻转化成一幅图画，观众可以安然地对它沉思，品评其美丑，只是在保持安全距离的情况下重新体验它的激情，而没有陷入其中的危险。审美态度谨防任何实际的参与，阻止人们亲身卷入进去，这与宗教对这一问题的理解截然相反。历史研究也有同美学研究同样的取巧倾向。尼采自己曾在一系列极有价值的论文中批评过这种倾向。把这个重大问题（如他所称是"棘手的问题"）仅从美学角度加以解决的可能性当然是非常诱人的，因为在这样一种情形中，宗教角度的理解虽然是唯一恰当的，但它预先假定了某些现代人所知甚少的实际体验。可是，酒神好象对尼采施行了报复，正象我们可以从《自我批评的愿望》一书中所看到的（这篇文章写于1886年，同年作为《悲剧的诞生》的序言一块儿发表了。）：

> "什么是酒神精神？在这本书里可能会找到答案：一个无所不知的人在这里说话，他是自己神祇的信徒的学生。"[2]

但这不是写作《悲剧的诞生》时的尼采，那时他是美学的信

---

1 美学当然可以取代宗教，但什么不能取代宗教呢？在没有宗教的情况下什么不曾作过宗教的代替物呢？就算美学是非常高贵的替代，但它也只是那尚付阙如的真实事物的弥补而已。况且后来尼采对酒神态度的转变最充分地表明了美学替代并未经受住时间的考验。——作者原注

2 《尼采全集》第一卷英译本第6页。

徒。只是在写作《查拉图斯特拉如是说》和《自我批评的愿望》结论部分那些不朽段落时，他才是酒神主义者。

> “高扬你的心灵，我的弟兄们，高些，再高些；也不要忘记你们的双腿，把它们也向上高扬，优秀的舞蹈家们，如果你们用头倒立那就更好。”[1]

尽管有审美主义的羁绊，他对这个问题的把握还是非常深刻和接近实际情况的。以致于后来的关于酒神体验的理论好象几乎是必然结果一样。他在《悲剧的诞生》中对苏格拉底的抨击是指向对酒神状态无动于衷的理性主义者们的，这番批评同另一个审美主义者常犯的错误是一致的：他保持对这一问题的超然态度。但就是在那时候，尽管由于他的审美主义，当他说酒神和日神的对立不是由艺术沟通，而是由“希腊意志的奇迹”来沟通时，他已经具有了真实答案的模糊想法。他把意志用了引号，（可以想象他那时是如何强烈地受到叔本华的影响）对此，我们不妨解释为是指超自然的意志概念。对我们来说，超自然具有心理学的无意识的含义。那么，如果我们在尼采的信条中用“无意识”代替“超自然”的话，解决这一问题的理想钥匙就是“无意识的奇迹”。“奇迹”是非理性的，因此这种行为并不借助于理性和自觉意图，而是无意识、非理性地自我发生和形成。它是自发地发生的，象创造性的自然现象一样，而不是来自人类的巧智和心机。它是渴望、信念和希望的果实。

到此，我必须暂时将这问题放一下（后面还有机会充分地讨论它），而转向对酒神和日神精神心理性质的更进一步的考察。首先我们看一下酒神精神。显然根据尼采的描述，它的展

---

[1] 《尼采全集》第一卷英译本第15页。

并意味着向外、向上的涌流，或者如歌德所说是一种扩张，一种拥抱全世界的意向。就象席勒也曾在《欢乐颂》中写到的：

万民啊！拥抱在一处，
和全世界的人接吻！
……
一切众生都从自然的
乳房上吮吸欢乐；
大家都尾随着她的芳踪，
不论何人，不分善恶。
欢乐赐给我们亲吻和葡萄
以及刎颈之交的知己；
连蛆虫也获得肉体的快感，
更不用说上帝面前的天使。

这就是酒神精神的扩张，它是宇宙情感的不可抗拒地倾泻而出的汹涌洪流，象最浓烈的酒浆陶醉着感官。它是"沉醉"这个词的最高度体现。

在这种状态下，感官的心理作用不管是知觉的还是情感的都最大限度地参与其中，这是所有局限于感官的情感的外倾。由于这个原因我们称它为情感知觉，在这种状态下爆发的东西具有更多的纯情感的特点，属于某种本能或盲目性的冲动。它们在肉体的功能中找到了独特的表现。

与此相对照，日神态度是对美的形象的内部观照，对规范、节制、和谐情感的沉思。同梦的对比清楚地显示出日神状态的特点，它是一种内省状态，转向对梦幻世界的冥想（这个世界充满了永恒观念），因而它是一种内向状态。

到目前为止，我们机械论的推理还是无可非议的，但如果

我们仅仅满足于此，那将是非常狭隘的。这种削足适履的做法也是违背尼采的意思的。

在研究过程中我们将会发现，如果内向状态惯常总是伴随着对观念世界的不同关系，那么，外向状态则总是关涉到对具体事物的不同关系。但是，我们在尼采的著作中没有看到这个区别。酒神状态在情感知觉中具有彻头彻尾的原始性质，因而它不是纯粹的情感，纯粹的情感是从本能中抽离出来并有别于本能的流变因素。它在外倾型中，是听命于理性的，并使自己成为理性的驯服工具。同样，尼采的内倾概念也不是那么纯粹，它同各种观念的关系也不是那么清楚，这些观念无论是感情地被决定的或是创造性地产生的，都已经使自己从内部形象的感知中解放出来了。而且成为对纯粹形式的观照。日神方式是一种内部感知，是对观念世界的直觉。与梦的相似清楚地表明，尼采一方面把这种状态认为不过是知觉的，另方面又只是逼真映象。

这些特点是各个不同的，我们不能把它们套用在内倾或外倾的态度中。在一个沉思倾向占主导地位的人，对内部形象的日神式知觉产生一个与理性思维性质相一致的对知觉材料的提炼、升华；换句话说，它产生观念。在一个感情倾向占主导地位的人，相似的过程会产生充满形象的感情和带有感情色彩的观念产物。它可能在实质上与思想产生的观念是一致的，所以观念既是思想的又是情感的结果。例如象父亲、自由、上帝、不朽等等这些观念。这两种产品都遵循理性和逻辑的原则。然而有一种极其不同的观点，认为逻辑和理性的产品是要不得的。这就是美学的观点。在内倾型中，它建立在对观念的知觉上，并发展直觉这一内部视觉；在外倾型中，它建立在感觉的基础

上，并发展各种感官、本能、情感。从这个角度看问题，思想不是内部观念的知觉原则，感情也不是。思想和情感只是内部感知和外部感觉的产物。

这么一来，尼采的概念就导致了第三、第四心理类型原则，为了和理智型的相对，人们可能会称之为"审美型"的。这是直觉和感觉的类型，它们都具有与理智型共同的内倾和外倾机制。但它们并不象思想型的那样把知觉和对内部形象的观照变成思想；也不象感情型的那样，把本能的情感体验和感觉也归入情感。相反，直觉使无意识知觉达到具有不同功用的水平，凭借这不同的功用，他获得了对这个世界的谐调。他凭借无意识指令去顺应，这无意识指令是通过他特殊的敏感、灵敏的知觉和模糊的自觉动机的传导所获得的。考虑到它的非理性和准无意识的特点，要描述这种功能 自然是非常困难的。从某种意义上说，人们可以把它比作苏格拉底的大敌。在其性质上，不管怎么说，苏格拉底的强烈的理性主义态度无以复加地压抑了直觉的功能，以致于它（指本能）不得不在具体的幻觉形式中来显示自己，因为它没有通向意识的直接途径。但直觉型的就不是这样。

从各方面看，感觉型是与直觉型相对的，它几乎完全依赖感觉印象，其整个心理是由本能和感觉决定的。因而它完全依赖于外部刺激。

一方面是直觉的心理功能，另方面是感觉的本能，这正是尼采所强调的，这里一定有他个人的心理特征。他肯定要算是属于内倾型的直觉诗人。作为这一点的证明，我们看到他的作品是以超群出众的艺术直觉方式写出来的。其中，《悲剧的诞生》是很有个性的，尽管他的杰作《查拉图斯特拉如是说》更有个性。

他的格言式的作品显示出他作为内倾型的理智一面。虽然它混杂着强烈的感情，还是展现了十八世纪知识分子的特点：坚定的、富于批判精神和充满理性的。他缺少适当的节制和精炼，这一般说是直觉型的证明。在这种情形下，他在早期著作中不明智地在这个前景上提出了个性心理学的事例也就不奇怪了。这与他的直觉倾向十分一致。这种直觉基本上是通过内部媒介来看外部现实，有时甚至不惜牺牲现实。靠这种倾向他也对自己无意识的酒神性质有深刻的洞悉。就我们所知，其原始形式只是在他的病症突发以后才被他意识到。尽管在此之前它们已经在种种关于情欲的比喻中出现过。所以，从心理学角度讲，他生病后发现了上伦的断简残篇（在这方面极有意义）因为照顾到美学和道德的观点而遭到破坏，这就太令人遗憾了。

（志伟译自《荣格文集》英文版卷6）

现实与超现实

我不知道任何"超现实"的东西。现实包含我能够知道的一切事物。因为任何作用于我的事物都是现实的和实际的。如果它并不对我发生影响，那么我就什么也不会注意到，因而也就不可能知道有关它的任何事情。我只能陈述现实的事情，不可能陈述不现实、超现实或准现实的事情。当然，除非有人在限定现实这一概念时，把"现实的"这一定语仅仅用来指世界现实的一个特殊的局部。这种把现实局限为被我们的感官所知觉到的物质的具体的客观现实的做法，是由一种特殊的思维方式，即构成"健全常识"的思维方式，以及我们的日常语言习惯造成的。它根据的是"Nihil est in intellectu quod non antea fuerit in sensu"（头脑中的一切都事先存在于感觉之中）的著名原理，无视这一事实，即我们心灵中有许多东西并不来源于感觉材料。按照上述观点，就只有直接间接来自或似乎来自感觉世界的一切，才是"现实的"。

这种被限制了的世界画面，是西方人对世界的一种片面认识。这种片面认识往往被很不公正地说成是希腊理智的错误。把世界限制为物质的现实，就从作为整体的现实中割去了相当大的部分，剩下的不过是一块碎片，围绕这一碎片的则是巨大的阴影。对这种阴影人们不得不称之为不现实的或超现实的。这种狭窄的眼界不同于东方人的世界观，所以东方人的世界观

不需要任何超现实的哲学概念。被我们武断地加以限定的现实，不断地受到“超感觉”、“超自然”、“超人”以及在此之外的许多事物的威胁。东方的现实理所当然地囊括了所有的一切，而我们则以心理的概念造成了这一地带的混乱。在我们的现实中，心理的东西不过是由物理原因产生的间接又间接的效果，是“大脑的分泌物”或某种大体相当的东西。与此同时，可以说，这种物质世界的附属品又被相信为有力量揪着头发把自己提上天，不仅要以它来探测物理世界的奥秘，而且还要在“精神”的形式下认识其自身。然而所有这一切又都仍然被假定为只是间接的现实。

思想是现实的吗？按照这种思维方式，很可能只有当它涉及的是某些可以被感官知觉到的事物时，它才是现实的。如果不是这样，它就被认为是“不现实的”、“想入非非”、“虚幻的”，这样也就被宣布为不存在的。这种事实际上经常发生，尽管事实上这只是一种哲学的偏见。思想，即便它并未涉及到有形的现实，它也始终是现实的。它甚至具有一种影响，否则也就没有人会注意到它。但由于“是”这个词，按照我们的思维方式，涉及的只是某种物质的东西，所以“不现实”的思想也就只能满足存在于朦胧的超现实之中，这实际上也就意味着被等同于非现实。然而，思想可能已经留下了不容否认的现实痕迹，说不定或许我们还利用它作过投机，而这就使得我们处境尴尬、窘态毕露。

这样看来，我们关于现实的实用概念恐怕需要修正了。真的，甚至通俗文学也开始把各种各样的“超”概念包括在它的精神视野之内了。我完全同情这种做法，因为我们观察世界的方式确有某些不太好的毛病。我们在理论上很少，在实践中则几

乎从未想到这意识与物质对象之间并没有直接的关系。我们知觉到的仅仅是表象，再没有别的东西。而这些表象是间接地通过复杂的神经机制传送给我们的。在感觉器官的神经末梢和显现于意识中的表象之间，插入了一个无意识的过程，这一过程把譬如光这一物理事实转变为“光”这种心理表象。然而对于这一复杂的、无意识的转变过程，意识却不可能觉察到任何物质的东西。

这就导致了如下的结果：作为直接的现实显现给我们的东西，实际上是由仔细加工过的表象组成的，我们不过是直接地生活在一个表象的世界之中。哪怕只是为了近似地确定物理世界的真实性质，我们也需要化学和物理学的精密设施和复杂程序。这些学科确实是帮助人类理智的工具，它使我们能够透过表象的骗人的面纱，洞察到非心理的世界。

因此，我们所直接接触到的远不是一个物质的世界，而是一个心理的世界。我们只能通过这个心理的世界对事物的真实性质作间接的假定的推论。心理本身有着直接的现实，它包括一切形式的精神现象，甚至包括那些不涉及任何“外部”事物因而是“不现实”的观念和思想。我们可以管它们叫“想象”或“妄念”，但这无论如何并不能减少它对我们的影响。的确，没有任何“现实的”思想能够不随时被“不现实的”思想所排挤，这就表明后者比前者更强更有影响。虚幻观念的惊人的影响比物质的危险来得更大，我们受蒙蔽的意识竟拒绝承认这也是现实。我们自吹自擂的理性和过高估计了的意志，面对“非现实的”思想时，往往极其软弱无力。无论是好是坏，统治全人类的世界力量，毕竟正是这些无意识的精神因素，正是它们造就了意识，并从而为世界的存在创造了绝对必要的前提和条件。我们生活

在一个由我们自己的精神所创造的世界之中。

从这里我们可以看出西方意识的重大缺陷，它只允许承认一种现实，即由物理原因造成的现实。东方人比较聪明，因为他们发现一切事物的本质皆植根于人的心理。在物质和精神未知的本质之间，存在着精神的现实即心理现实，而这是我们能够直接经验到的唯一的现实。

（冯川译自《荣格文集》英文版卷8）

纪念理查·威廉

谈论理查·威廉和他的工作，对我说来并不是一件容易的事情，因为我们彼此的出发点相去甚远，只是在道路的中途萍水相逢。他的毕生工作有相当一部分在我的研究范围之外。我从未去过中国——它先是陶冶了他的思想，此后又不断吸引着他；我也不熟悉它的语言——中国东方的生动表达。我的确象一个陌生人那样站在这一知识和经验的广阔领域之外，而威廉却在其中运斤成风、游刃有余。如果我们一直停留在自己的专业领域，他作为汉学家我作为医生很可能永不会发生联系。但我们在人文领域中相遇，它一开始就超逾了学院的疆界，在那里有我们的接触点，在那里心灵的火花点燃了智慧的明灯，而这注定将成为我一生中最有意义的事件之一。由于这一缘故，我也许可以谈论威廉和他的工作，怀着感激的敬意思念这颗心，这颗心在东方和西方之间架设了一座桥梁，把一种持续了数千年、也许注定要永远消逝的文化珍贵遗产，给予了西方。

威廉具有的这种造诣，只有这样一种人才能赢得，这种人超逾了自己的专业，其对知识的追求逐渐变成对全人类的关怀。或者毋宁说，这种关怀自始至终一如既往。此外还有什么能够这样完全地将他从欧洲人——的确，从传教士——的狭隘眼界中解放出来，以致他刚一探究中国人心灵的奥秘，就立刻觉察到那儿隐藏着我们需要的珍宝，并为了这一稀世珍宝而牺牲其

欧洲人的偏见呢？只有一种包罗万象的人性、一种洞察全体的博大精神，能够使他面对一种深相悖异的精神，毫无保留地敞开自己，并通过以自己的种种天赋和才能为它服务来扩大其影响。他献身这一任务时所怀有的那种理解，没有丝毫基督教的反感和骄罗巴的骄横，充分证明了这是一颗真正伟大的心灵；因为所有平庸的精神接触到外来文化，不是夭折于放弃自己的盲目企图，就是沉溺于不理解和批判的傲慢热情。他们仅仅以外来文化的外表和皮毛自娱，始终没有尝到它的真正好处，因而从未达到真正的心灵交流，那种产生新生命的最亲昵的输入和相互渗透。

一般说来，专家的精神是一种纯粹男性的精神。多产对于这种理智是奇怪的和不自然的过程；因此它对于给予外来精神以再生是一种特别拙劣的工具。然而一个较大的心灵却带有女性的印记，它秉有一个接纳的多产的子宫，它可以重新形成那种奇怪的东西并给它以熟悉的形式。威廉具有母性智慧的罕见天赋，他把他无与匹敌的才能归因于这种天赋，摸索着进入东方精神的道路，致力其举世无双的翻译工作。

我认为他最伟大的成就是他对《易经》的翻译和评注。在知道威廉的译本之前，我曾对列格（Legge）的不太令人满意的译文研读过多年，因此我完全能够鉴别这两个译本之间的显著差异。威廉成功地以新的形式，使这部古代著作重新获得了生命。不仅许多汉学家，而且大多数现代中国人，都不能看出其真正的价值而把它仅仅视为荒谬的巫术符咒的汇编。很可能再没有别的著作象这本书那样体现了中国文化的生动气韵。几千年来，中国最杰出的知识分子一直在这部著作上携手合作、贡献努力。它历尽沧桑岁月却依然万古长新，永葆其生命与价

值。至少，对那些希望理解其意义的人来说是如此。我们感谢威廉的创造性成就，他使我们也属于这些受到恩惠的人之列。作为一位中国旧学大师的门生，作为不断实际运用《易经》的中国瑜珈心理学的学徒，他以他的个人体验和精心翻译使我们得以亲近这部著作。

然而和这丰富的礼物一起，威廉也给我们留下了一项任务，这项任务的重要性我们今天还不能充分领悟，只能加以猜测。任何有幸与威廉一起体验到《易经》的神奇力量的人，象我一样，都不可能不发现这是一个阿基米德点，凭借这一个点，我们的西方心态将被撬离其基础。象威廉所做的那样，对外国文化作内容广泛，色彩丰富的描绘，这不能说是微不足道的工作。但更重要的是，他把中国精神的生命胚芽接种到我们身上，能够对我们的世界观造成一种根本变化。我们不再被降低为崇拜的或批评的旁观者，而是不仅参与到东方精神之中，而且还成功地体验到《易经》的生气盎然的力量。

《易经》的运用所赖以建立的原则，初看起来，显得完全不同于我们科学的因果思维。在我们看来，它完全是非科学的，几乎是一些宗教忌讳(taboo)，因而不在科学判断的范围之内，而且确实不可理解。

几年以前，英国人类学会当时的主席问我，为什么中国这样一个有高度智慧的民族却没有科学上的成就。我回答说，这一定是一种视觉错误，因为中国人确有一种科学，它的标准经典就是《易经》。只不过这种科学的原理，也如同中国许多别的东西一样，完全不同于我们科学的原理罢了。

《易经》中的科学根据的不是因果原理，而是一种我们不熟悉因而迄今尚未命名的原理，我曾试图把它命名为**同步**原理

(synchronistic principle)。对无意识心理过程的研究，早就迫使我到处寻找另一种解释原则。因为在我看来，因果原理似乎不足以解释某些重要的无意识现象。我发现有一些心理对应(psychic parallelisms)根本不可能在因果性上彼此相关，必须用另一种原则来联系。这一联系似乎主要存在于事件的相对共时性中，因而我使用了"同步"(synchronistic) 这一术语。仿佛时间远不是一种抽象，而是一个具体的闭联集合体 (continuum)，它具有这样一些性质和基本条件，能够以一种非因果的平行对应方式，在不同的地点同时表现出来。就象我们在那些同时发生的同一思想、象征或心理状态中发现的那样。威廉举出的另一个例证是中国和欧洲风格时期(periods of style)的吻合，它不可能是彼此之间的一种因果关联。而星相学则是更大范围的同步性的例证，只要有足够经过严格测验的发现支持这一点就行了。不过至少我们手中已有大量经过充分检验和可以从统计数字上证明的事实，这些事实似乎使星相学问题配得上被称为科学研究。由于星相学代表了古代一切心理学知识的总和，它的价值对心理学家是十分明显的。

根据生辰数据 (birth data) 十分准确地重构一个人的性格，这是完全可能的，这一事实证明了星相学的相对有效性。但我们必须记住，生辰数据丝毫也不依赖于实际的天文星座，而是根据一种武断的，纯粹概念的时间体系。由于岁差(the precession of the equinoxes) 的缘故，春点 (the spring-point) 早就移出了白羊星座 (Aries) 进入双鱼星座 (pisces)，因此算命天宫图所据以推算的黄道带，已不再符合于天上的黄道带。如果依据星相学作出的性格鉴定确实正确，那么这不是由于星辰的影响而是由于我们自己所假定的时间性，换

句话说，在这一特殊时刻出生的人或做出的事，都具有这一时刻的性质。

这里我们有一个运用《易经》的基本公式。你知道，标志时刻并使我们能够洞察这一时刻的六线形，是通过运演一束蓍梗或投掷三枚钱币获得的。蓍梗的分布或钱币的降落纯粹取决于机遇。这些神秘的草梗或钱币落入了一瞬刻的范型，剩下来的问题只是：生活在基督诞生前一千年的文王和周公，是否正确地解释了这些机遇的范型？这只有经验才能决定。

应我的邀请，威廉在苏黎士心理学俱乐部所作的第一次讲演中，显示了《易经》的用途并同时作出一种预测，这一预测在不到两年的时间内，已经分毫不差地完全应验了。这种预测还可以通过无数平行对应的经验获得更进一步的证实。然而我关心的并不是要建立《易经》的客观有效性，而是象威廉那样，索性把它作为一种前提。我所关心的只是这样一个令人吃惊的事实，即瞬间中隐藏着的性质，竟然在这卦象中变得明了起来。这种由《易经》使之变得明白的事件之间的相互联系，基本上类似于我们在星相学中的发现。在那里，出生的时刻与钱币的落地相吻合，星座与卦象相吻合，对生辰数据的星相学解释与卦象的卦辞相吻合。

这种根据同步原理的思维，在《易经》中达到了高峰，是中国人总的思维方式的最纯粹的表现。在西方，这种思维从赫拉克利特的时代起就不见之于哲学史了，它仅仅作为一种微弱的回响再现于莱布尼茨。然而，在过渡的时期它并没有完全消逝，而是徘徊在星相推论的暮色中，并且直到今天仍然保持在那一水平上。

就在这时候，《易经》响应了我们心中某种需要进一步发展

的东西。神秘主义在我们这个时代获得了无以与之相对应的复兴——西方精神之光几乎因此而熄灭。我现在想到的不是我们的高等学府及其代表人物。作为一个与普通人打交道的医生，我知道大学已不再是传播光明的地方。人们厌倦了学科的专业化，厌倦了唯理主义与唯智主义。他们希望听见真理的声音，这种真理不是束缚而是拓展他们，不是蒙蔽而是照亮他们，不是象水一样流过而是深入到他们的骨髓之中。这一追求只是太容易把大批即便是无名的公众引入歧途。

每当我想到威廉的成就的意义时，我总想起安奎弟·迪佩隆（Anquetil Duperron），他是把《奥义书》(Upanishads)的第一部翻译带到欧洲的法国人，那时候，在差不多一千八百年之后，难以想象的事件发生了，理性的女神把基督教的上帝赶下巴黎圣母院的宝座。今天，当俄国正发生比巴黎更不可想象的事情的时候，当基督教已变得如此衰弱，以致甚至佛教徒也认为这正是向欧洲派传教士的大好时机的时候，是威廉从东方带来了新的光明。这是一种文化任务，认识到东方在我们的精神需求中必须贡献出多少东西，威廉感到自己正受着这一文化任务的召唤。

乞丐并不因为有人把手——无论是大是小——放在他手中而得到帮助，即便这可能正是他需要的。如果我们指点他怎样才能通过工作使自己永远摆脱乞讨，他得到的才是最好的帮助。不幸的是，我们时代的精神乞丐太容易接受东方人的手掌，不加考虑地摹仿其种种方式。这是一种危险，对此不可能发出太多的警告，而威廉却对这一危险感觉得十分清楚。欧洲精神并不仅仅因各种新鲜感觉或一种神经的搔痒而得到帮助。中国花了几千年时间才建立起来的东西，不可能通过偷窃而获得。如

果我们想占有它，我们就必须以自己的努力来赢得对它的权利。如果我们抛弃我们自己的基地，仿佛它们只是一些老掉了牙的错误，如果我们象无家可归的海盗，觊觎地栖身在异邦的海滩上，《奥义书》的智慧和中国瑜珈的顿悟，于我们又有什么用呢？如果我们把我们自己的问题置诸脑后，带着传统的偏见蹒跚前行，如果我们把我们真实的人性及其全部危险的潜流和黑暗遮蔽起来不让自己看见，东方的内省，特别是《易经》中的智慧，对我们也就没有任何意义。这种智慧不会在我们欧洲意识和意志的灯光明亮的剧场中照亮我们，它只有在黑暗中才发出光芒。当我们听到在中国发生的大屠杀，听到中国的秘密社团的邪恶力量，听到中国群众的难以名状的贫穷和无望的污秽罪恶时，我们对那里的恐怖有一些模糊的印象，而《易经》的智慧就正是从这一背景中产生出来的。

我们需要有一种我们自己的根基稳固、丰满充实的生活，这样我们才能把东方智慧作为一种有生命的东西加以体验。因此我们首先需要学习一点欧洲的有关我们自己的真理。我们的出发点是欧洲的现实而不是瑜珈的功夫，这种功夫只会蒙蔽我们使我们看不见我们自己的现实。我们必须在更广的意义上继续威廉的翻译工作，如果我们希望证明我们堪称这位大师的学生的话。中国哲学的中心概念是道，威廉把它翻译为“意义”。如同威廉赋予东方精神财富以欧洲的意义一样，我们也应当将这一意义转变到生活中去。这样做就是去实现道，而这正是学生的真正任务。

如果我们把目光转向东方，我们看见的是一种势不可挡的命运正主宰着一切。欧洲的枪炮轰开了亚洲的大门；欧洲的科学技术、欧洲的唯物主义和贪婪之心正席卷着中国。我们已经

从政治上征服了东方。然而当罗马征服近东以后，接着发生的是什么呢？是东方精神进入罗马。波斯的光神密斯拉（Mithras）成了罗马军团的神圣，而在小亚细亚的最不可能的一角，一个新的精神的罗马崛起了。难道今天就不可能发生同样的事情了吗？难道我们就不可能象有教养的罗马人惊异于基督徒的迷信一样地盲目崇拜了吗？值得注意的是：英国和荷兰这两个主要的亚洲殖民力量，最受印度神学的影响。我知道我们的无意识中尽是东方的象征，东方精神确实就在我们的门前。因此在我看来，对道的追求，对生活意义的追求，在我们中间似乎已成了一种集体现象，其范围远远超过了人们通常所意识到的。威廉和印度学家豪尔（Hauer）被邀请在今年的德国心理治疗者大会上作关于瑜珈的讲演，是最有意味的时代迹象。试想，一个必须与那些最敏感最容易接受各种印象的病人打交道的临床医生，一旦与东方治疗体系建立联系，这意味着什么！东方精神通过这一途径穿透我们的全部毛孔而到达欧洲最脆弱的地方。这既可能是一种危险的感染，也可能是一次治疗。西方的巴比伦语言混乱已经造成了这样一种方向错乱，以致所有人都渴望简单的真理、或者至少是渴望指导思想，这种思想不是仅仅诉诸头脑而是同时诉诸心灵，它给沉思的精神带来明朗，给压抑不安的情感带来宁静。我们今天就象古代罗马一样地再一次进口各种外来的迷信，以期为我们的痼疾找到正确的治疗。

人本能地知道一切伟大真理都是简单的。于是那些本能萎缩的人遂以为它可以在廉价的简易读本和老生常谈中找到；或者，由于失望的缘故，他又陷入相反的谬误，以为它一定是尽可能复杂和晦涩的。今天在我们的无名群众中出现的诺斯替教

运动（gnostic movement），是一千九百年前的诺斯替教运动的精确的心理学翻版。那时候也象今天一样，孤独的流浪者象台安娜的阿波罗琉斯那样，纺着精神的线从欧洲到亚洲，或许，到最遥远的印度。以这样一种历史的透视来看威廉，我把他看作那些伟大的诺斯替教的中介人中的一个，他们使希腊文化精神与东方文化遗产相接触，并因而在罗马帝国的废墟上，造成一个新世界的崛起。

在欧洲意见的刺耳喧嚣和冒牌先知的叫嚷声中，听见威廉这来自中国的信使的简单语言，的确是一种福音。人们立刻注意到他受教于中国精神的植物般的自发性，它能够在简单的语言中表达深刻的东西。它揭示出某种伟大真理的单纯性，揭示出具有深刻意义的真诚，它给我们带来"金花"（the Golden Flower）的优雅香味，它温柔地渗透，在欧洲的土壤中植出柔嫩的新苗，给我们以新的生命直觉和生命意义，使我们远离欧洲人意志的紧张与骄横。

面对陌生的东方文化，威廉表现出相当的谦虚，这在一个欧洲人是极不寻常的。他自由地、不带偏见地、不自以为是地对它加以考察；他向它敞开自己的心灵和精神；他一任自己为它所掌握和塑造，因而当他返回欧洲，他就不仅以他的精神而且以他的整个存在，给我们带来了东方的真实形象。这一深刻的转变，没有巨大的牺牲是肯定不可能赢得的，因为我们的历史前提是如此迥然不同。西方意识的尖锐性及其严峻问题，不得不面对东方更普遍更稳定的性质而软化；西方的理性主义和片面分化不得不屈服于东方的兼容并包和简易单纯。对于威廉，这一转变不仅意味着智识角度的转移，而且意味着人格构成的急剧调整。如果他不能使他自己的欧洲精神退居二线，他给我

们提供的不带功利动机和任何偏见的东方图画，就绝不可能绘制得如此完美。如果他允许东方和西方互不相让地生硬冲撞，他就不能完成他把中国的真实画面传达给我们的使命。为了完成命运交给他的任务，欧洲精神的牺牲是不可避免的和完全必要的。

威廉在各种意义上都完成了他的使命，他不仅使古代中国的文化宝藏能够为我们接受，而且正如我说过的那样，他给我们带来了这种文化的已经存活了数千年的精神之根，并且将它种植在欧洲的土壤中。随着这一任务的完成，他的使命达到高潮，但不幸也达到尾声。按照中国人所熟悉的相反相成法(the law of enantiodromoia)，一个阶段的终结正是其对立面的开端。所以阳盛而阴，正隆而贫。我同威廉的密切接触只是在他生命的最后岁月，我因此能够观察到，随着他毕生工作的完成，欧洲和欧洲人怎样越来越紧地包围着他和以事实困扰着他。与此同时，他内心中也产生了他站在一场巨大转变的边沿的感觉。这是一场他不能够清楚掌握其性质的激变。他只知道他面临一次决定性的危机。他身体的疾病也对应着平行发展。中国的往事充斥着他的梦境，然而梦中的形象始终是阴郁悲哀的，这清楚地表明，他心中的中国内容已经走向反面。

没有任何东西可以被永久地牺牲，所有一切事后都以变化了的形式回返，而一旦作出一种重大牺牲，那被牺牲了的东西在返回的时候，就一定会遇到健康机体的抵抗而发生震荡。因此这种巨大的精神危机如果发生在因疾病而衰弱的机体中，往往也就意味着死亡。因为现在祭刀是在被牺牲者的手中，死亡所要求的是从前的祭者。

如你们所看见的那样，我没有隐瞒我个人的观点，因为如